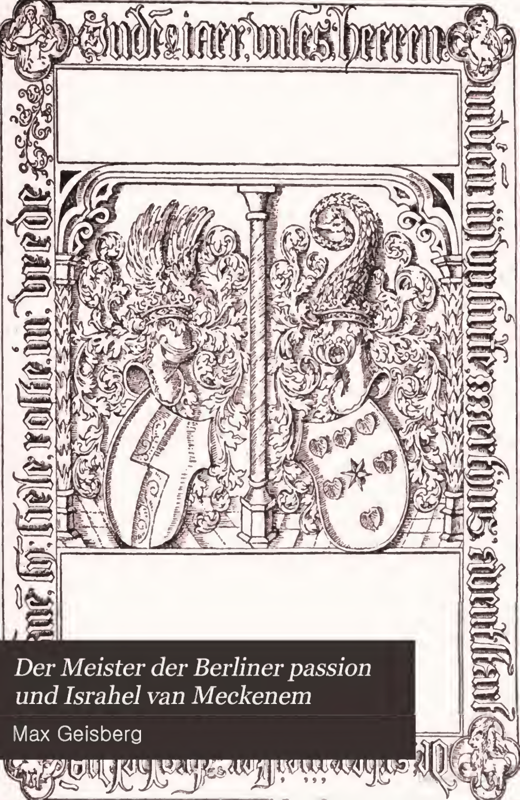


Der Meister der Berliner passion und Israhel van Meckenem

Max Geisberg



STUDIEN ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE
42. HEFT.

DER MEISTER DER BERLINER PASSION

UND

ISRAHEL VAN MECKENEM

STUDIEN
ZUR GESCHICHTE DER WESTFÄLISCHEN KUPFERSTECHER
IM FÜNFZEHNTEN JAHRHUNDERT

VON

MAX GEISBERG

MIT SECHS TAFELN.



STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1903

Der zweite Teil der Arbeit, der den vollständigen Oeuvre-Katalog Meckenems und den Seite 112 erwähnten Anhang, nebst 10 Lichtdruckreproduktionen seiner Stiche enthalten soll, wird voraussichtlich im Frühjahr 1903 im gleichen Verlage als Heft der „Studien zur Deutschen Kunstgeschichte“ erscheinen.



DEM FREUNDE MEINES VATERS

CLEMENS FREIHERRN VON HEEREMANN-ZUYDWYCK

IN AUFRICHTIGER VEREHRUNG

GEWIDMET

Vorwort.

Das Bild, das die Kunstgeschichte von Israhel van Meckenem bot, hat während nunmehr vier Jahrhunderten argem Wechsel unterlegen. Seinen Zeitgenossen galt der Meister als einer der grössten Künstler; zwei Menschenalter später hielt man ihn gar für den Erfinder des Kupferstichs und für den Lehrer Schongauers, aber seitdem ging die Meinung von seiner Bedeutung unaufhaltsam abwärts, bis man heute auf dem Standpunkt steht, ihn für einen Handwerker zu halten, dem jede künstlerische Qualität abzusprechen sei. Wenn ich trotzdem Meckenem zum Gegenstande meiner Arbeit machte, so geschieht es, um meinem Landsmann zu seinem Rechte zu verhelfen; andererseits auch von dem Gesichtspunkte aus, dass in der Geschichte des ältesten Kupferstiches ein jeder Stecher Beachtung verdient, wenn er auch nicht von der Bedeutung eines E. S. und Schongauers in rein künstlerischer Hinsicht ist. Es gilt, zum ersten Male ein vollständiges Bild von einem Grabstichelmeister jener Zeit zu gewinnen.

Zu besonderem Danke bin ich verpflichtet vor allem Herrn Direktor Max Lehrs, der stets in der liebenswürdigsten und uneigennützigsten Weise mich in meiner Arbeit förderte und anregte; ferner den Herren Direktor W. Schmidt in München, Prof. L. Kämmerer in Berlin, Prof. Dr. Frank in Bonn, dem ich wichtige Ergebnisse bei den mundartlichen Untersuchungen danke, Oberstleutnant Kindler von Knobloch, der in allen heraldischen Fragen mir bereitwilligst Auskunft erteilte, und Dr. Nikolaus Paulus in München. Danken muss ich auch den Vorständen der Kupfer-

stichkabinette, die mir eine Durchsicht ihrer Sammlungen gestatteten; es sind dies die Kabinette in Amsterdam, Aschaffenburg, Bamberg, Basel, Berlin, Braunschweig, Brüssel, Coburg, Darmstadt, Dresden (Kgl. Kabinett und Sammlung Friedrich August II.), Frankfurt, Hamburg, Köln, München (Hofbibliothek, Kabinett und Universitätssammlung), Nürnberg, Stuttgart, Trier, Wien (Albertina und Hofbibliothek), und Würzburg.

Inhaltsverzeichnis.

Druckfehler.

Seite 31 Anm. 1 Zeile 3 lies van . . . goltsmit statt von . . . goldsmit.
» 44 Anm. 6 Zeile 2 lies Abecdario statt Abcdedario.
» 44 Anm. 8 lies Intagliatori statt Intergliatori.
» 45 Zeile 4 lies Florent statt Florente.
» 78 Zeile 19 lies neun statt zehn.
» 79 Anm. 1 Zeile 2 lies y statt p.
» 80 Anm. 1 Zeile 5 lies 38 statt 83.
» 84 Anm. 14 Zeile 1 lies 312 statt 311.
» 85 Zeile 19 lies links statt rechts.
» 87 Anm. 1 Zeile 4 lies 363 statt 263.

Einleitung.

Von den beiden Meistern, mit denen sich diese Arbeit beschäftigen will, gehört zeitlich der eine fast noch auf dieselbe Stufe, auf die wir die Anfänge des Kupferstiches stellen müssen, während der Tod des anderen erst in eine Zeit fällt, in der das Auftreten Dürers der charakteristischen Kunstweise des fünfzehnten Jahrhunderts hier ein Ende machte und ihre letzten Ausläufer seinem Genius unterwarf. Es sind nur etwa sechs Jahrzehnte, die zwischen diesen Punkten liegen, und welche die sich drängende und stets aufsteigende Entwicklung der jungen Kunst ausfüllt; wie die gleichzeitig zu überraschendem Aufschwunge gelangende Malerei ist sie reich an vielen das Interesse fesselnden und zum Teil für die ganze Kunst der Zeit hochbedeutenden Erscheinungen.

Erwägt man, dass die Kupferstiche neben Münzen und mancherlei Kuriositäten den ersten und Haupt-Gegenstand des Sammeleifers der Liebhaber bildeten, und dass dadurch schon früh eine Speziallitteratur gezeitigt wurde, so muss es fast überraschen, dass erst die letzten Jahrzehnte einiges Licht in das Dunkel, das bisher über den Anfängen des Kupferstiches lag, brachten. Aber noch harren wichtige Fragen ihrer Beantwortung, vor allem die nach der Erfindung der Technik selbst, welche Rolle dabei dem Niello und dem Gravieren der Goldschmiede, dem Vorbilde der Malerei und dem vom Holzschnitt übernommenen Druckverfahren zuzuweisen ist, Rätsel, deren sichere Lösung vielleicht stets verborgen bleiben wird. Ebenso wenig steht das Wann und Wo der ersten Versuche fest. Ohne Zweifel ist der Meister der

Spielkarten,[1] von dem uns relativ zahlreiche aber leider oft bis zur Unkenntlichkeit durch Retouchen entstellte Stiche erhalten sind, einer der ersten Meister des Grabstichels, und zwar nicht nur seiner künstlerischen Bedeutung nach, sondern auch zeitlich; es ist der Beweis erbracht, dass er spätestens 1446 thätig gewesen sein muss,[2] also im selben Jahre, in dem die früher als das älteste Grabstichelerzeugnis angesehene Renouvier'sche Passion[3] entstand. Hinsichtlich der Heimat des Meisters sind m. E. die Gründe, die Schmidt für Köln ins Feld führte,[4] die bestechendsten, und in der That zeigen die Figuren auf Stichen des Meisters, besonders im Profilschnitt der Köpfe, soviel Verwandtschaft mit den Gestalten Lochners, dass wir den Meister der Spielkarten am liebsten nicht nur unter den Zeitgenossen des Meister Stephan, sondern auch in derselben Stadt, der Hochburg deutscher Kunst im Mittelalter, suchen möchten.

Doch wenn auch nicht zu leugnen ist, dass wir in ihm den bedeutendsten, technisch wie künstlerisch am höchsten stehenden Kupferstecher jener Zeit zu suchen haben, so schliesst das nicht in sich, dass ihm auch die Erfindung der neuen Technik zuzuschreiben sei. Seine Stiche sind keine unsicher tastende Versuche, sondern fertige, ausgereifte und in ihrer Art vollendete Meisterwerke, und die Ausflucht, es seien eben alle frühesten Arbeiten seiner Hand verloren gegangen, wäre zu bequem. Eher scheint es fast, als wenn bei der Frage nach der Heimat der Erfindung die Niederlande eine grössere Rolle zu spielen berufen wären, als bisher. Die wenigen Meister jener frühesten Zeit, die man jetzt mit einiger Wahrscheinlichkeit als Niederländer ansprechen darf, wurden bisher von der weit markanteren und schon allein durch

---

[1] Der folgende Ueberblick sucht bezüglich seiner Anmerkungen seine Berechtigung im Zusammenfassen der heute feststehenden Thatsachen und in der ausführlichen Litteraturangabe. Für den Spielkartenmeister vgl. Lehrs. Die ält. Spielkarten (1885), S. 1—9; L. im Kunstfreund I, S. 146; Schmidt im Repertorium für Kunstwissenschaft X, S. 126; L. ebenda XVI, 334. 79; L. Bandrollenmeister S. 16; Schmidt, Inkunabeln Nr. 4; für die Stiche überhaupt L. im Jahrb. XVIII (1897), S. 46. Eine Neuaufstellung des Kartenkataloges wäre zu wünschen.

[2] L. im Jahrb. IX, 239 und XI, 53.

[3] P. II, p. 5. 1—7; Schmidt im Rep. X, 130.

[4] Rep. X, 127 ff., ferner Chronik für vervielfältigende Kunst III (1890), S. 59; L. Kämmerer im Jahrb. XVII, 143 ff.

die Zahl der erhaltenen Stiche mehr in den Vordergrund tretenden Person des Spielkartenmeisters arg in den Schatten gestellt, aber bei ihnen finden wir gerade das, wonach wir bei jenem vergeblich suchen: Stiche, die deutlich den Stempel des ganz Primitiven, Unfertigen, noch nicht zu einer bestimmten Entwicklungsstufe Gelangten, tragen. Sie gehören teils dem Meister des Todes Mariae,[1] dessen rätselhaftes Zwitterwesen, als das er noch in der Mitte der 80er Jahre erschien, durch Auffindung weiterer Stiche durch Lehrs allmählich eine festere Gestalt angenommen hat, teils dem Meister des Kalvarienberges,[2] von dessen Hand wir künstlerisch wie technisch sehr ungleichwertige Blätter besitzen. Vielleicht ist uns gar einer seiner ersten Stiche, eine grosse Gefangennahme, noch erhalten. Der Meister des Bileam[3] steht schon eine Stufe höher; seine zierlichen und formenschönen Blätter zählen zu den erfreulichsten Stichelerzeugnissen des ganzen Jahrhunderts, aber leider sind nur sehr wenige und winzig kleine Stiche seiner Hand erhalten; seine Heimat könnte Flandern gewesen sein. Ebendort hat man wohl den Meister der Liebesgärten[4] zu suchen, der aber zeitlich schon eine Stufe höher steht und also für die Frage nach der Erfindung des Kupferstiches nicht mehr in Betracht kommt.

Indessen selbst für den Fall, dass die Prioritätsentscheidung für die Niederlande günstiger ausfallen mag, an der Thatsache wird sich kaum etwas ändern, dass Köln durch den Spielkartenmeister für die erste Epoche in der Entwicklung des Kupferstiches

---

1 Benannt nach dem Stiche P. II, 227. 117; vgl. L. im Katalog der deutschen Kupferstiche des German. Museums in Nürnberg (1887) S. 7 ff. L. erkannte seine Hand noch in einer Himmelfahrt Christi (in Amsterdam) Rep. XV, 134. 197 und in der höchst merkwürdigen Darstellung einer Schlacht (in der Sammlung Rothschild in Paris) P. II, 286. 12.

2 Benannt nach dem Stiche Heinecken Neue Nachrichten 312. 83, P. II, 32, 54 in Dresden; ihm gehören noch die Stiche P. II, 32. 55 (ein Stephanmartyrium in Dresden), die Gefangennahme Christi (Rep. XXII, 188. 1, ich fand das Blatt 1899 in der Sammlung der Münchener Universität; den Hinweis auf den Meister verdanke ich Lehrs) und drei Stiche in London; verlorene Originale seiner Hand liegen den Blättern des Bandrollenmeisters P. II, 14. 5 und 6 zu Grunde.

3 Benannt nach einem Stiche in Dresden; vgl. L. im Rep. XVII, 352 ff. 59—65 und im Jahrb. XVIII, S. 56.

4 Erschöpfende Monographie von Lehrs 1893; benannt nach den Stichen L. 16 und 17.

die grössere Bedeutung in künstlerischer und technischer Hinsicht hat.

Dieses Uebergewicht Kölns ist ausschlaggebend für die weitere Geschichte des Kupferstiches in den nächsten Jahren. Während die „Schulen“ und „Anonymen“, unter die die älteren Handbücher für das Ende des 15. Jahrhunderts das unbestimmbare erhaltene Stichmaterial unterbrachten, sich vor der neueren Forschung fast restlos in das Werk einzelner, gar nicht so zahlreicher Stecher auflösten, ist bei den Stichen der ältesten Zeit eine gleiche Aufteilung noch nicht gelungen, und wirklich vermag man die Blätter dieser Richtung wegen ihrer sehr grossen Aehnlichkeit mit den Blättern des Spielkartenmannes kaum von jenen und von einander zu trennen. Hier darf man also noch mit mehr Berechtigung von einer Schule eines Meisters, des Spielkartenmannes, sprechen, und ohne Zweifel trifft diese Bezeichnung das Richtige. Denn nur wenige Techniken sind in so hohem Masse an persönliche Unterweisung gebunden, wie der Kupferstich mit seinen mancherlei Werkzeugen, Rezepten und Druckverfahren; darum wird sicher bei den frühesten Stechern ein Zusammenhang persönlicher Art anzunehmen sein. Köln, das grosse niederrheinische Zentrum jeder Kunst und jeder Gewerbethätigkeit, das damals gerade durch Lochner eine führende Rolle in der Malerei gewonnen hatte, war auch sicher das Wanderziel vieler Goldschmiedegesellen, wohin sie der Rhein, die natürliche Pulsader des gesamten Lebens für die westdeutschen Lande, derselbe Weg, dem Köln seine Stellung verdankte, führte. So wurde die Werkstatt des Spielkartenmeisters, selbst angenommen, dass die Erfindung erst den Rhein herauf aus den Niederlanden zu ihr gekommen war, der Ausgangspunkt für die weitere Entwicklung des Kupferstiches. Hier erhielten die Gesellen neben ihrer Unterweisung im Goldschmiedehandwerk auch die in der neuen Kunst des Stechens, und hier mochten unter den Augen des Meisters ihre ersten eigenen Versuche entstehen. Nach Ablauf der Lehr- und Wanderjahre kehrten sie dann im Besitze des „Geheimnisses“ in ihre Heimat zurück, wo sie nun auf eigene Faust als selbständige Goldschmiedemeister auch den Kupferstich üben konnten.

Dementsprechend ist die Entwicklung des Kupferstiches fast für das ganze Jahrhundert an den Lauf des Rheines gebunden;

stromabwärts bis zu den Niederlanden, wie stromaufwärts taucht nach und nach eine Kupferstichwerkstatt nach der andern auf, und zwar schiebt sich diese Bewegung, die noch ganz der Schule des Spielkartenmannes im engeren Sinne anzugehören scheint, bis zum Ende dieser ersten Periode den Rhein herauf etwa bis Mainz vor. Hier scharf zwischen einzelnen Meistern zu sondern, macht das geringe erhaltene Material einstweilen noch unmöglich; besitzen wir doch nur ganz wenige Stiche dieser ältesten Zeit in zwei Exemplaren, und das stilistische Urteil ist ja so ausserordentlich vom Abdrucke abhängig. Doch treten neben diesem Gattungsbegriffe der Schule des Spielkartenmannes im engeren Sinne[1] schon mehrere Stecher deutlich hervor, so der Stecher der Passion von 1446,[2] der niederrheinische Meister der Nürnberger Passion,[3] dessen Technik nebenbei bemerkt viele Beziehungen zum Meister der Berliner Passion aufweist, und der Meister des Johannes Baptista.[4] Aber auch schon ein oberdeutscher Stecher gehört dieser Gruppe an, der Meister der Dreifaltigkeit,[5] und ebenso verraten einige hierhergehörige Kopien nach Stichen des Kartenmeisters in den Legenden Mainzer Mundart und zeigen so, dass damals der Kupferstich schon soweit rheinauf vorgedrungen war. Doch müssen wir bei der Bestimmung des Endes dieser ersten Periode einen weiten Spielraum offen lassen. Denn

---

[1] Die Stiche aufgezählt von L. im Jahrbuch XVIII, S. 57. a—y.

[2] Vgl. S. 2, Anm. 3; mit W. Schmidt wird man an der niederdeutschen Heimat des Stechers (gegenüber neueren Versuchen, ihn mit Isenmann in Verbindung zu bringen) festhalten müssen.

[3] Benannt nach der Passion im Germanischen Museum, L. Katalog, S. 57. 281—286; Jahrbuch XVIII, S. 56. 1—6; ferner gehören ihm noch eine Geburt Christi (in Breslau, L. im Rep. XVI, 322. 51) und ein drittes Blatt der Ornamentfolge mit wilden Menschen (in der Münchener Universitätssammlung, Geisberg im Rep. XXII, 190. 3; über das vierte Blatt derselben Folge vgl. ebenda 193 f.

[4] Benannt nach dem Stiche B. X, 23. 41; P. II, 92. 49. Ihm gehört auch die Apostelfolge P. II, 90. a—g.; vgl. L. Bandrollenmeister S. 5 f., Schmidt im Rep. X, 128 und L. im Kat. d. Germ. Mus. S. 59.

[5] Oder von 1462, benannt nach dem Stiche P. II, 17. 18 und 62. 177 bezw. der handschriftlichen Datierung des Exemplares der Münchener Bibliothek. Vgl. L. Spielkarten S. 1 und im Kunstfrennd I, 146, Schmidt im Rep. X, 126 f. und L. im Rep. XI, 213, 1, XII, 251. 1, XIV, 10. 3, XVI, 342. 1, XVII, 365. 3. Ferner gehören ihm noch ein Ober und eine Dame auf Veste Coburg, P. II, 251 und ein Bernhardin von Siena (in München, von Passavant V, 18. 24 als italienisch beschrieben, richtig verwertet bei Lehmann, d. deutsche Bildnis S. 199.)

die Schule des Spielkartenmeisters wandelte noch ganz in den alten Bahnen, als schon der Meister, den wir an die Spitze der zweiten Periode stellen müssen, längst aufgetreten war, und eine Darstellung eines erst 1450 heilig gesprochenen Predigers, des Bernhardin von Siena, die noch ganz die alte Technik zeigt, beweist, dass die ältere Richtung noch in den fünfziger Jahren ihr Dasein fristete, freilich nicht, ohne lebhaft von der neuen beeinflusst zu sein.

Ueber den Meister E. S., den Hauptkupferstecher dieser zweiten Periode, sind wir eigentlich nur in sofern besser unterrichtet wie über den Spielkartenmeister, als uns ein bei weitem reicheres Material seiner Stiche — über dreihundert — erhalten ist. Die Thatsache, dass sein Wappen, wie ich versucht habe nachzuweisen, und manches Andere auf Strassburg als seine Heimat hindeutet, gliedert sich dem bisher betrachteten Entwicklungswege des Kupferstiches harmonisch an; wiederum sehen wir die Kunstübung um eine Etappe weiter nach Süden rheinauf vorgedrungen. Möglicherweise fällt das erste Auftreten des Meisters noch in die erste Hälfte des Jahrhunderts, mit mehr Bestimmtheit darf man 1467 oder 1468 als sein Todesjahr angeben. Auf seine Bedeutung, die man immerhin mangels etwas Besseren mit der des niederländischen Einflusses in der Malerei vergleichen mag, einzugehen, ist hier nicht der Ort; es genügt uns festzustellen, dass seine früheste Technik offenbar aus der Schule des Spielkartenmeisters (wenn auch nicht gerade direkt) hervorgegangen ist, wie die unruhigen dichten Strichelchen und Punkte klar zeigen. Die technische Bedeutung seiner weiteren Entwicklung liegt in der bewussten Ausnutzung der Schraffierungen zur plastischen Modellierung seiner Figuren und in dem rastlosen Suchen nach neuen Wirkungen und Experimentieren, die ihn zuletzt zur übertriebenen Anwendung der kalten Nadel, aber auch zur ersten bekannten Clairobscur führten.[1]

Ein Künstler von seiner dramatischen Sprache, seinem Formenreichtum und entwickelten Technik musste einen grossen Einfluss auf alle seine Handwerksgenossen gewinnen. So zeigen sich denn

[1] Sie weichen von der späteren Technik so sehr ab, dass man früher einen besonderen Stecher, den Meister der Sibylle (so benannt nach dem Stiche P. II, 68. 1; vgl. P. II. 68 f.) annehmen zu müssen glaubte. Lippmann (d. Kupferstich S. 26) hält noch daran fest.

schon zwei Meister, jener der Nürnberger und der der Berliner Passion, die beide der Technik nach noch ganz zur ersten Periode, zur Schule des Spielkartenmeisters gehören, formal von der recht früh anzusetzenden Passion des Meisters E. S. abhängig. Aber eine eigentliche Schule, wie um den Kartenmeister, hat sich um ihn doch nicht gebildet, und die grosse Zusammenstellung von Stichen, die Passavant's Peintre-Graveur unter diesem Namen vereinigt, hat sich bei näherem Zusehen in das Werk einer Reihe einzelner Stecher aufgelöst, deren Blätter aber nicht wie bei der Schule des Spielkartenmannes eigene Arbeiten, wenn auch im Stil und Technik des Meisters, sondern unselbständige Kopien nach zum Teil verlorenen Originalen des E. S. sind. Nur zwei Stecher zeigen sich in eigentlichem Sinne von ihm beeinflusst und treten sein Erbe an. Das ist einmal der Meister W ♁,[1] bei dem in drei Fällen Motiventlehnungen nach Stichen des E. S. — aber auch nur nach diesem — nachweisbar sind. Ganz ohne Zweifel war er ebenfalls Goldschmied und mag sogar in der Werkstatt des E. S. gearbeitet haben und dann in seine niederländische Heimat zurückgekehrt sein. Chronologische Bedenken erheben sich jedenfalls nicht dagegen; der einzige datierbare Stich muss in die Jahre 1467—1472 fallen und auch die ansprechende Vermutung von Lehrs, die Motive zu den Kriegs- und Lagerszenen (L. 22—29) seien den Burgunderkriegen 1473 entlehnt, passt sehr gut dazu.

Während dieser Meister so den durch E. S. erreichten Fortschritt dem niederländischen Kupferstich vermittelte, war es kein geringerer, als Martin Schongauer, der das Werk seines Lehrers in Deutschland fortführte. Sein frühzeitiges Auftreten ist eigentlich der Grund, dass E. S. keine nachhaltigere Bedeutung für die weitere Entwicklung gewann. Die formschönen, lieblichen Madonnen des Kolmarer Meisters, seine edeln, bisweilen klassisch schön zu nennenden Christusbilder hatten gegenüber den mürrischen Heiligen des E. S., der oben drein seine letzten Bilder durch die Versuche mit der kalten Nadel total verdarb, gewiss einen leichten Sieg. Zudem fällt der Beginn von Schongauers Thätigkeit recht früh, wie er denn schon 1465, also noch zu Lebzeiten

[1] Erschöpfende Monographie von Lehrs 1895. Die angedeuteten Entlehnungen bei den Stichen L. 6 (nach B. 50), L. 8 (nach P. 131) und L. 9 (nach P. 178).

des E. S. in der Leipziger Matrikel genannt wird. Seine ersten Versuche mit dem Grabstichel werden da wohl nicht viel später anzusetzen sein.

Meister Martin hat für die dritte Epoche des Kupferstiches im fünfzehnten Jahrhundert dieselbe Bedeutung, wie E. S. für die zweite. Wiederum ist mit ihm der Kupferstich eine Etappe weiter südlich rheinauf vorgedrungen, von Strassburg bis nach Kolmar (bzw. Breisach). Die geringe Entfernung zwischen diesen Städten darf gewiss zur Erklärung der nahen Beziehungen beider Meister zu einander, die noch immer zu wenig betont werden, herangezogen werden. Vielleicht hat auch er als Goldschmiedsohn in der Werkstatt des E. S. gearbeitet. Zu der einzigen Kopie in seinem Oeuvre findet sich das Vorbild bei E. S.,[1] und trotz aller Beeinflussung durch die niederländische Kunst klingen in seiner Formensprache, besonders in Eigentümlichkeiten der Aktzeichnung, wie den engen hohen Taillen mit schmalen Hüften, den zerbrechlichen Fingern, den grobknochigen Gelenken u. a. m. die Vorbilder des E. S. deutlich durch.[2]

Schongauers Bedeutung für den Kupferstich in dieser dritten Epoche, der erst Albrecht Dürer's Auftreten ein Ende macht, beruht vor allem ja darin, dass er der erste Kupferstecher der nicht nur ein ausgebildeter tüchtiger Goldschmiedmeister, sondern auch ein genialer Maler war. Das bestimmt den ganzen Charakter seiner Stiche, wie es auch seine geringere Produktivität erklärt. Doch näher darauf einzugehen, die Entwicklung der um ihn in Kolmar sich bildenden Schule (hier im eigentlichen Sinne), und die Stellung seines nicht minder grossen oberdeutschen Kunstgenossen, des Meisters des Hausbuches, der ebenfalls zu den grössten Malern seiner Zeit gerechnet werden muss, zu betrachten, fällt nicht mehr in den Rahmen einer Arbeit, die sich mit niederrheinisch-westfälischen Inkunabelstechern beschäftigen soll; wohl aber erheischt diese noch eine Besprechung der niederdeutschen Meister.

Der Niederrhein hatte seit dem Ende der Spielkartenmeisterschule die führende Rolle an den Oberrhein abgegeben; darum

[1] Die wilde Frau mit dem Kinde und Wappenschilde, B. VI, 161. 100 ist kopiert nach der Tier-Dame des kleinen Kartenspieles L. 13. 3.
[2] Schmidt im Rep. VII, 491; Lübke, Gesch. d. d. Kunst 1890, S. 557.

ist das Bedenken, jedem Kupferstecher den Ehrentitel eines Meisters zu geben, hier besonders am Platze. Nur zwei machen eine Ausnahme, der doch wohl Kölnische Meister P. W.,[1] der in den letzten drei Jahrzehnten des Jahrhunderts thätig war, und der Meister P. M.,[2] ein Künstler ersten Ranges, der besonders durch die gewissenhaft studierten Aktzeichnungen auffällt. Bei ihm wie bei seinem Trabanten, den Stecher B. R. (mit dem Anker) müssen wir uns mit der Feststellung seiner niederdeutschen Heimat begnügen, dagegen ist der Schongauerkopist J. C.[3] sicher als Kölner zu bezeichnen

Etwas mehr rheinabwärts, etwa in der Gegend von Düsseldorf mag der Stecher des hl. Erasmus[4] zu lokalisieren sein, dessen zahllose winzige und sehr grob gestochenen Blättchen einer merkwürdigen Vorliebe jener Zeit für Gebetbücher kleinsten Formates entsprachen. Meist sind es Kopien nach dem Meister der Berliner Passion und E. S. Die bisher übliche frühe Datierung seiner Thätigkeit um 1450 (er hätte nur Stiche der Frühzeit des E. S. kopiert) ist m. E. aufzugeben, da sich unter seinen Blättern auch eine Kopie nach einem 1467 datierten Original des E. S., ja sogar Kopien nach Meckenem finden.[5] Eher dürften bei den heute so benannten Blättchen mehrere Hände zu unterscheiden sein, die etwa von 1450 (?)[6] bis 1470 zu datieren wären.

Als Plagiator schlimmster Sorte ist jetzt auch längst der einst so berühmte Meister mit den Bandrollen (oder von 1464)[7] erkannt, dessen Heimat auf Grund der niederdeutschen

---

[1] Auch der Meister des Schwabenkrieges und des runden Kartenspieles. Vgl. L. Spielkarten S. 27 ff., L. im Rep. X, 254 und Zeitschr. f. christl. K. III, Sp. 388 ff. und VI, Sp. 339 ff.

[2] Ueber ihn und den folgenden vgl. L. im Jahrb. XIX, 135.

[3] Er kopierte die Stiche Schongauers B. 9—20, 21, 58, 72, 107 und Willshire, Cat. II, 425. 16. Zwei Stiche der Passion zeigen das kölnische Wappen.

[4] Benannt nach dem Stiche B. X, 26. 48. Vgl. L. Bandrollenmann S. 16. Schmidt im Rep. X, 137. L. im Kat. S. 13 und Rep. XIII. 382 ff.

[5] Der Stich Rep. XII, 251. 2 ist kopiert nach E. S. P. II, 54. 139. Vgl. L. Bandrollenmeister S. 17 f. und Rep. XIII, 382.

[6] Wenn Schmidt (Ztschr. f. b. K. XIX. 332 f.) Recht hat.

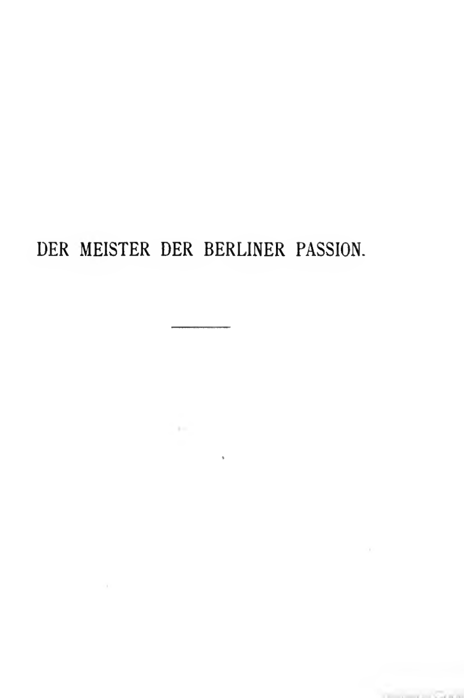
[7] Monographie von Lehrs 1886; dazu Schmidt im Rep. X, S. 132 ff. L. im Rep. XI, 235. 24. XII, 20. 53; 26. 13; 34. 63, XIV, 15. 17; 103. 19a—21a; 209. 1; 213. 1—4; XVI, 37. 53—55; 45. 1 315. 47 und XXII, 191, 6 und 7.

Legenden auf seinen Stichen Schmidt am liebsten an der rheinisch-westfälischen Grenze suchen möchte. Er würde dann vielleicht ein Landsmann Israhel van Meckenems gewesen sein, der in Bocholt,[1] in der äussersten Westecke Westfalens, nur 17 km vom Rheine entfernt, ansässig war.

Der Frage, welche Stellung ihm und seinem Vorgänger, dem Meister der Berliner Passion innerhalb des hier kurz skizzierten Rahmens gebührt, dürfen wir uns nunmehr zuwenden.

---

[1] Den Meister F. v. B. zähle ich natürlich zu den Niederländern, denn der ganze Charakter seiner stark an Bouts erinnernden Stiche deutet auf niederländischen Einfluss. Matthias Quad von Kinkelbach überliefert in Teutscher Nation Herligkeitt (Köln 1609, S. 426) die Deutung der Chiffre als Franz von Bocholt. Freilich ist diese Quelle eine denkbarst schlechte. (Franz soll, so heisst es weiter, ein Schäfer im Bergischen gewesen sein, als solcher viel Zeit zum Nachdenken gehabt haben und so auf die Erfindung des Kupferstichs gekommen sein!) Aber die Thatsache, dass Israhel mehrere Platten des F. v. B. besass und aufstach, spricht für die Richtigkeit der Deutung Kinkelbachs. Wenn sie richtig ist, war der Meister sicher nicht dort ansässig, denn ein in Bocholt lebender Bürger würde sich nie (Franz) von Bocholt nennen. Ausserdem findet sich in den Stadtrechnungen jener Zeit, wie schon Becker (Kunstbl. 1839, S. 143) konstatierte und ich bestätigen muss, niemand erwähnt, auf den Chiffre F. v. B. passte.



DER MEISTER DER BERLINER PASSION.

Der Meister der Berliner Passion.

Den Namen eines Meisters der Berliner Passion kennt die Kunstgeschichte noch nicht lange, wohl aber besass bereits A. Bartsch einen Blick für seine Eigenart, wenn er die gleiche Stecherhand für eine Apostelfolge und eine Darstellung der hl. Dreifaltigkeit annahm.[1] Passavant beschrieb zuerst die in einem Manuskripte des Berliner Kabinetts eingeklebten Passionsblätter, nach denen dann Lehrs den Künstler taufte.[2] Schon vorher aber hatte W. Schmidt[3] die Zusammengehörigkeit einiger Inkunabeln im Münchener Kabinett und in der Bibliothek ebendort erkannt. Im vorigen Jahre endlich hat der XXI. Band des Jahrbuches der Kgl. Preussischen Kunstsammlungen die langversprochene Abhandlung über den Meister, der sonst nur selten[4] erwähnt wird, von der berufenen Feder Prof. Dr. Lehrs gebracht.

Diese neueste, mit erschöpfender Materialkenntnis und genugsam bekannter Meisterschaft ausgeführte Arbeit wird die Grundlage sein müssen, von der alle weiteren Untersuchungen über den Stecher auszugehen haben, und die vielen Seiten, von denen Lehrs ihn betrachtet, sollen auch für diese Arbeit die Gesichts-

---

[1] B. X, 17—20. 15—27 und 35. 68.

[2] Inkunabeln, unter D bei 26.

[3] Insofern ist der Name nicht ganz glücklich gewählt, als eine Verwechslung mit dem Meister der ebenfalls in Berlin befindlichen Passion von 1446 möglich wäre.

[4] Rep. XII, 34. 64; XIV, 14. 16; 104. 6; XVI, 38. 56—60; 45 bei 112 und 114; 310. 1 durch L.; sonst nur bei Singer, Gesch. d. Kupferstiches.

punkte abgeben, von denen aus die eine oder die andere Thatsache zu gewinnen es den Versuch gilt.

Das Technische und die Formensprache des Meisters sind von Lehrs so erschöpfend und vorzüglich behandelt, dass ich kaum etwas hinzuzufügen habe. Nur auf ein Detail: ein für den Meister sehr charakteristisches Merkmal in der Zeichnung der Köpfe möchte ich aufmerksam machen. Es besteht in mehreren zarten Linien, die, von den äusseren Augenwinkeln ausgehend, die den Schläfen runzelicher Gesichter eigenen Hautfältchen darstellen sollen, und die zum Ohre sich hinziehend nach oben und unten je ein hakenartig gekrümmtes Strichelchen absenden. Diese Linien sind für den Meister eigentlich noch bezeichnender, wie die schneckenförmigen Locken, die in dicken Wulsten über einander gelegt den Kopfhaaren der Männer etwas Perückenähnliches verleihen. Mit Recht rühmt Lehrs den geschmackvoll angeordneten Faltenwurf, der freilich nie den Schwung und den grossen Zug in der Linienführung der Stiche des E. S. erreicht. Als Merkmale, die zum leichteren Erkennen derjenigen Stiche anderer Meister (z. B. des Erasmusstechers oder Israhels), denen Vorbilder vom Meister der B. P. zu Grunde liegen, dienen können, darf man auch die doppelten Gewandeinfassungen und — bei Einzeldarstellungen — den paralleltrapezförmigen, oft rhombisch gemusterten Fussboden anführen, wie auch sonst die rhombische Musterung sich öfter — z. B. im Rahmenwerk — bei dem B. P. Meister findet. Hinsichtlich der Technik zeigt dieser sich ganz deutlich als noch zur Schule des Spielkartenmannes gehörig; wie letzterem, so dienen auch ihm dieselben dichten und dabei äusserst zarten Strichlagen zur Schattenwiedergabe. Kreuzschraffierungen finden sich allerdings schon bei ihm; aber er hält zur Erreichung einer grösseren Tiefe in den Schatten, deren Wirkung L. sehr treffend jener von Tuschtönen vergleicht, noch an einer gewissen flächenhaften Modellierung durch lange zarte Striche fest, deren Besonderheit es ist, dass sie nur in ganz spitzen Winkeln, etwa von 30—45°, nie stärker oder gar rechtwinklig, sich kreuzen.

Im übrigen darf ich hier auf den betr. Abschnitt der L.schen Arbeit hinweisen, um nicht dort gesagtes wiederholen zu müssen.

Die zeitliche Bestimmung.

Einen bestimmten Zeitraum für die Thätigkeit des Meisters anzugeben, mag gewagt scheinen, da er keinen einzigen seiner Stiche mit einer Jahreszahl versehen hat. So bleiben uns denn nur die wenigen Anhaltspunkte, die sich aus den Datierungen einiger Kopien nach seinen Blättern und aus einigen Handschriften, in denen sich letztere eingeklebt finden, ergeben. Meist aber sind auch diese Hilfsmittel wertlos; schon das Entstehungsjahr der Berliner Handschrift, 1482 besagt nichts, weil zu spät, von einigen anderen Fällen (L. S. 143) ganz zu schweigen. Die Notiz Hartmann Schedels, 1472, in einer Handschrift (Clm. 456) der Münchener Bibliothek, die zwei Blätter des Meisters (L. 15 u. 22) enthält, heranzuziehen ist auch bedenklich, weil derselbe Sammelband am Ende noch die Zahl 1483 aufweist, und man daher nicht sagen kann, wann die Stiche eingeklebt worden sind. Höchst wichtig ist aber, dass ein Manuskript in Paris, das Kopien des Erasmusstechers (nach L. 9) und zwei Originale des B. P. Meisters (L. 71 u. 72) enthält, 1463 datiert ist.

Leider ist dies die einzige bestimmte und brauchbare Zeitangabe für den Meister. Dass der Bandrollenmann, der Erasmusstecher und Israhel ihn kopiert haben, bedingt keineswegs für seine Stiche eine frühe Datierung, da von den beiden ersten sich nachweisen lässt, dass sie noch nach 1467 gearbeitet haben und der letztgenannte gar erst 1503 gestorben ist;[1] dass der Meister der B. P. seinerseits Stiche des E. S. benutzt hat, gestattet uns ebenfalls keine weiteren Schlüsse, da wir noch nicht im Stande sind, die Entstehungszeit dieser Vorlagen bestimmt angeben zu können; nur vermutungsweise dürfte man bei ihnen an den Anfang der fünfziger Jahre denken. Damit lässt sich wohl vereinigen, dass die Technik des B. P. Meisters es nicht gestattet, ihn allzuweit vom Spielkartenmanne zu trennen.

Lehrs wird also wohl recht haben, wenn er den Meister zeitlich eine Stufe h ö h e r stehend nennt, wie die Gruppe der ältesten Inkunabelstecher von 1430—1450.

[1] L. Meister d. Bandrollen S. 6, 11, 23 u. s. w. Für den Erasmusstecher vgl. oben S. 9.

Lokalisierung des Meisters der Berliner Passion.

Da sämtliche Quellen, aus denen wir sonst die Angaben über die Heimat eines Stechers schöpfen, schweigen, bleiben nur zwei Wege übrig, hier zu einem Resultate zu gelangen; einmal der, die Herkunft der Handschriften festzustellen, in denen sich einzelne Stiche des Meister eingeklebt finden, und ferner der zweite, aus einer mundartlichen Untersuchung der vom Meister selbst eingestochenen Legenden auf seine Heimat zu schliessen. Beides hat Lehrs in seiner Arbeit gethan; auf dem ersten Wege konnte indessen nur das ganz allgemeine Resultat erzielt werden, dass wir es mit einem niederrheinischen Künstler zu thun haben, da die Mundart vieler Manuskripte, in denen sich die Stiche finden, niederrheinisch ist; dasselbe konnte man weiter auch daraus folgern, dass nur niederrheinische Stecher, wie der Bandrollenmann, der Erasmusmeister und Israhel, ihn kopiert haben, und dass die Provenienz vieler seiner Stiche sich nach Köln zurückverfolgen lässt.[1] Freilich ist mit diesem allgemeinen Ergebnis wenig gewonnen. Auch der andere Weg, die mundartliche Bestimmung der eingestochenen Legenden, führt kaum zu einem schärfer begrenzten Ergebnis, weil diese zu kurz sind — im Ganzen nur 12 Worte — um genaue Schlussfolgerung aus ihnen ziehen zu können.[2] Prof. Dr. Joh. Frank in Bonn, der sie früher (so bei L.) für mittelniederländisch erklärt hatte und im Einzelnen in den Formen nichts zu finden glaubte, was gegen flämischen, brabantischen oder antwerpenschen Ursprung spräche, eher aber Nordbrabant und namentlich Holland für ausgeschlossen hielt, teilte mir später auf Anfrage gütigst mit,[3] dass er sein Urteil jetzt dahin

---

[1] L. a. a. O., S. 140.

[2] *maria ich dyn here* (L. 22) *here ontfarme di mynre nae dynre groeter barmherticheit* (L. 65).

[3] Brief vom 14. März 1901 «Ich habe das *mynre* als Genitiv von *ich* nicht genügend beachtet. Diese Form kommt wenigstens in der mittelniederländischen Zeit im Flamischen nicht vor. Ob sie später in die dortige Schriftsprache Eingang gefunden hat, weiss ich nicht bestimmt zu sagen, oder vielmehr wann das geschehen ist; dass sie im 16. Jahrh. möglich war, kann ich nicht bezweifeln. Van Helten sagt in seiner mittelniederländischen Grammatik: «Im östlichen Mittelniederländischen und im Holländischen treffen wir zuweilen einen Ge-

verbessern müsse, dass die Legenden deutlich den östlichen mittelniederländischen Mundarten angehören. Flandern und Brabant kommen also nicht in Betracht und man darf demnach den Meister nicht zu jenen Künstlern zählen, die vom nordwestlichen Flandern ausgehend auch den Kupferstich nach Osten trugen.[1]

Indessen auch dieses Ergebnis lässt für die Lokalisierung des Meisters noch einen zu weiten Spielraum zu; vielleicht führt aber eine Verbindung der beiden bisher eingeschlagenen Wege zum Ziele. Die Feststellung der Provenienz einer Handschrift, in der Stiche eines Meisters eingeklebt sind, lässt allerdings gewöhnlich behufs Bestimmung der Heimat desselben nur allgemeine Schlüsse zu; sie gewinnt aber sehr an Wichtigkeit, wenn der Nachweis erbracht werden kann, dass die Mundart der vom Meister selbst auf den Stichen angebrachten Legenden völlig mit jener der Handschrift übereinstimmt. Dadurch erhält einmal der Mundartkenner ein reicheres Material, das ihn in den Stand setzt, ein enger begrenztes Gebiet als den Sitz der betreffenden Mundart und damit auch als die Heimat des Meisters anzugeben, anderseits ist es dadurch auch möglich, noch auf anderem Wege dem Entstehungsorte der Handschrift — in diesem Falle wie zu erwarten ein Kloster — näher nachzuforschen. Allerdings braucht dieser Entstehungsort nicht gerade in der engeren Heimat des Schreibers zu liegen, aber ein durch diese Untersuchung gewonnenes Resultat gestattet uns immerhin ähnliche Rückschlüsse, wie etwa die Bestimmung des Ortes, wo die Handschrift zuerst auftaucht oder Aehnliches.

Eine solche kombinierte Untersuchung anzustellen, ermöglicht uns die Berliner Handschrift, in der die sieben Passionsblätter des Meisters, der nach ihr den Namen trägt, eingeklebt sind. Die mundartliche Identität der Legenden und dieses Manuskriptes ergibt sich m. E. daraus, dass man jedes Wort, das in den Legenden

---

nitiv *mynre, myner, dynre, dyner.* Im östlichen Mittelniederländischen sind auch die übrigen Formen der Legenden, *dynre* als Genitiv des Possessivs *dyn* u. s. w. möglich, und was *barmherticheit* betrifft, so ist das Wort nicht eigentlich mittelniederländisch, sondern dringt erst mit der späteren Zeit aus dem Deutschen oder den an das Deutsche grenzenden Mundarten ein, hat sich dann allerdings glaube ich, recht schnell verbreitet.«

[1] L. a. a. O., S. 142.

der erwähnten zwei Stiche vorkommt, genau in derselben Form auch in der Handschrift nachweisen kann.[1] Der Schlussvermerk[2] derselben belehrt uns, dass das Gebetbuch einem Frauenkloster entstammt, und zwar einem Kloster der Schwestern des gemeinsamen Lebens, wie aus dem kräftigen steilen Ductus der Schrift jeder erkennen wird, der einmal eine Handschrift dieser Kongregation gesehen.[3] Die Diözese, der dieses Kloster angehörte, zu bestimmen, ermöglicht das Kalendarium der Handschrift durch den Vergleich der durch rote Farbe kenntlich gemachten festa fori mit jenen der übrigen in Betracht kommenden Diözesen; es ergibt sich daraus mit Bestimmtheit, dass der Kalender der Handschrift jener der Diözese Utrecht ist,[4] dass sich aber auch Beziehungen zum Kalender der Diözese Köln finden, die sich nicht allein daraus erklären lassen, dass Utrecht Suffragan von Köln war.[5] Daraus folgt, dass ganz Flandern und Südbrabant als

---

[1] So findet sich z. B. . . . *tegen mi sonder ontfermicheit in den banden mynre viande* (Bl. 6 v.) *van der ewiger wysheit* (39 v.) *here ontfarme* (69 v.) *bermherticheit* (62 v.) *here in dynre verbolgenheit, to ghedenken synre heiligen gelofnisse* (64 v.). Diese Beispiele liessen sich natürlich beliebig vermehren.

[2] *Dit boec is ghescreuen eñ geyndet van mi suster griet vogels in den iaren ons heren 1482 op sñte peters eñ pauwels auẽt.*

[3] Ueber ihre Bedeutung für das spätmittelalterliche Schreibwesen vgl. Wattenbach, Schriftwesen[3] S. 453 ff. Eine frappante Aehnlichkeit in dem Ductus fiel mir bei einer Handschrift im Besitze des Herrn v. Zurmühlen auf Haus Offer gnt Ruhr bei Münster i. W. auf; hier lautet der Schlussvermerk: *Dit boeck hoert den sustern toe bynnen arnhein tot sute agnieten* und: *Dit boec hoert den susteren toe tot herotte (?) huus bynnen aernhem.* — Dass die Berliner Handschrift einem solchen Frauenkloster entstammt, bestätigt indirekt auch das Fehlen anderer Ordensheiligen im Kalendarium.

[4] Ein solcher Vergleich ist sehr leicht gemacht durch das Material der Grotefend'schen Zeittafeln, da die hier beigebrachten Kalendarien gerade vom Ende des 15. Jahrhunderts genommen sind. Als Probe der weitläufigen Beweisführung sei angegeben: In den Monaten Mai, Juni und Juli verzeichnet Grete Vogels 17 festa fori. In denselben Monaten feiert die Diözese Münster deren 18, von denen sich aber nur 12 mit jenen des Kalendariums der Vogels decken; in gleicher Weise feiert die Diözese Köln von 13 Feiertagen nur 9, die mit jenen zusammenfallen; dagegen decken sich die 17 festa fori der Utrechter Diözese genau mit jenen der Berliner Handschrift.

[5] Die speziell kölnischen Feste der 11000 Jungfrauen und des hl. Severin sind nicht als festa fori mit roter Farbe geschrieben, sondern durch rote Unterstreichung — und zwar diese zwei allein — hervorgehoben. Es sei daran erinnert, dass auch die Provenienz mancher Stiche des B. P. Meisters sich nach Köln zurückverfolgen lässt.

Entstehungsgebiet der Handschrift nicht in Frage kommen. Aber auch noch ein grosser Teil der Diözese Utrecht fällt fort, nämlich das Gebiet östlich bzw. südlich von einer Linie, die etwa durch die Punkte Hardwyck-Zutphen-Anholt-Wesel gebildet wird, weil jenseits derselben nicht mittelniederländisch, die Mundart der Handschrift, sondern westfälisch bzw. ripuarisch oder französisch gesprochen wird; auch Holland und (Nord-)Brabant kommen der abweichenden Mundart wegen nicht in Betracht; so dass nur die Gebiete der gelder'schen und limburgischen Mundart übrig bleiben. Nur hier dürfen wir also das Kloster, in dem die Berliner Handschrift entstanden ist, suchen.

Von den 13 Schwesternhäuser des gemeinsamen Lebens, die der Windesheimer Katalog von 1555 aufzählt, kommen nach alledem nicht in Frage diejenigen Klöster, die nicht der Utrechter Diözese angehören, ebensowenig jene, die erst nach 1482, dem Entstehungsjahre der Handschrift, gegründet sind, und endlich die in Holland und Brabant. Zieht man alle diese ab, so bleiben nur zwei übrig, Domus Beatae Mariae zu Redinchen oder Renkum bei Wageningen, das Domus B. M. in Bethania bei Arnheim und die oben genannten beiden Klöster in Arnheim selbst. Welches von diesen vieren die Grete Vogels beherbergte, ist für unsere Untersuchung gleichgiltig; liegt doch auch das erstgenannte Kloster nur $2^1/_2$ Stunden westlich von Arnheim. Wenn auch diese Feststellung, dass der Entstehungsort der Berliner Handschrift in oder bei Arnheim zu suchen ist, sich nicht eigentlich mit der Frage nach der Heimat der Schreiberin deckt, so ist doch die Provenienz der eingeklebten Stiche für das Jahr 1482 auf Arnheim zurückgeführt.[1]

Auf dieselbe Gegend weist uns die mundartliche Untersuchung der Handschrift, durch die wir wegen der Dialektsgleichheit mit den Legenden auf den Stichen des B. P. Meisters auch auf dessen Heimat zu schliessen berechtigt sind. „Wenn schon einige Momente“ schreibt mir Herr Prof. Frank, „wenigstens gegen Flandern sprechen, so nötigen uns die Formen *baetscap* (nicht *boetscap*) und *to* (nicht *te*) weiter nach Osten zu gehen. Der Uebergang

[1] J. G. R. Acquoy. Het klooster te Windesheim. Utrecht 1880, III. 202. Dazu die S. 18, Anm. 3 genannten Klöster in Arnheim.

von *o* aus kurzem *o* zu *a* ist ein später Vorgang, dessen zeitliches und landschaftliches Verbreitungsgebiet noch nicht genügend festgelegt ist. Sein Hauptgebiet ist Westfalen und der Niederrhein, Kleve gehört nach Gerhard van der Schuren noch dazu, auch wohl Roermond, weiter nach Westen aber geht es kaum. Man wird möglichst östlich bleiben müssen, und so würde sich etwa auf Grund der Sprache im allgemeinen an Nimwegen denken, auch Arnheim würde ich nicht auszuschliessen wagen: Das wäre also das Gebiet, auf dem die auf das östliche Grenzgebiet weisenden Eigentümlichkeiten sich mit einer Sprache vom Charakter der niederländischen Schriftsprache vereinigen könnten."[1]

Dass die Berliner Handschrift 1838 in Emmerich erworben wurde,[2] darf man ohne Zweifel als einen ferneren neuen Hinweis auf die Heimat des Meisters betrachten, die nach alle dem weit näher der westfälisch-rheinländischen Grenze zu suchen ist, als man bisher annahm. Arnheim liegt 27 km entfernt von Emmerich und 15 km von Nimwegen. Bemerkte doch W. Schmidt schon 1888,[3] dass vielleicht auch Westfalen für den Meister der B. P. in Betracht kommen könne. Dem käme das Ergebnis dieser Untersuchung sehr nahe.

Die Bezeichnungen auf den Stichen des B. P. Meisters.

In den bisherigen Abschnitten, bei der Charakterisierung der Formensprache und Technik des B. P. Meisters, bei der Frage nach wann und wo, boten sich uns die Lehrs'schen Untersuchungen als eine willkommene Vorarbeit, deren Resultate wir teils völlig annehmen konnten, teils in etwas modifizieren mussten. Von jetzt ab, wo es ohne alle Vorarbeiten den Versuch gilt, einer sich aufdrängenden Vermutung über die Person des B. P. Meisters näher nachzugehen, soll das bisher Festgestellte eine feste Grundlage und auch eine Kontrolle bleiben.

[1] Es ist gewiss wahrscheinlich, dass das Arnheimer Kloster bezüglich der Heimat der Vogels das nächstgelegene war.

[2] L. a. a. O., S. 136.

[3] Inkunabeln unter D bei 26 auf Grund der Legende von L. 22.

Auf die Möglichkeit, an Stelle des rätselhaften Begriffes eines Berliner-Passions-Meisters einen bestimmten Namen und eine geschichtlich zu fassende Persönlichkeit setzen zu können, wiesen mich zuerst gewisse figürliche Bezeichnungen seiner Stiche; ihre Besprechung soll darum auch hier die erste Stelle finden.

Passavant gibt als Meisterzeichen unseres Stechers die drei Marken an, die sich auf den Blättern der Berliner Handschrift und zwar alle auf Fähnchen angebracht finden. Die erste erscheint bei ihm als ein umgekehrter sogenannter Merkurstab, mit zwei schrägen angehängten Strichen, die zweite als ein merkwürdig verzweigtes Liniengebilde, mit lose daneben schwebenden Halbkreisen, die dritte als eine Art umgekehrter Schiffsanker (Fig. 1).

Es ist schon an und für sich unwahrscheinlich, dass ein und derselbe Meister drei seiner Stiche mit ganz verschiedenen wirklichen Marken bezeichnen sollte. Häufige Untersuchung der nur wenige Millimeter hohen Zeichen vermittels der stärksten Vergrösserungsgläser ergab denn auch, dass die beiden von Passavant zuletzt abgebildeten Zeichen keine Künstlermarken sind. Besonders erschwert war die Untersuchung des zweiten Zeichens, da auf dem einzig erhaltenen Exemplare dieses Stiches gerade das Fähnchen durch dunkelrote Farbspuren verwischt war. Das rätselhafte Gebilde stellte sich schliesslich als ein aufwärts gerichteter, schreitender Löwe heraus (Fig. 2); ganz derselbe Löwe findet sich auch in einem Fähnchen angebracht auf einem anderen Blatte derselben Folge, das Passavant unbekannt war und in mehreren Exemplaren erhalten ist.[1] Nicht ganz so bestimmt ist das dritte Zeichen zu erklären (Fig. 3). In Analogie zu der Deutung des zweiten Zeichens als Löwen möchte ich in ihm die rudimentäre Darstellung eines doppelköpfigen Adlers sehen, dem vor allem die Federn an den Fittichen fehlen, ein Deutungsversuch, zu dem die Winzigkeit des Zeichens — 3 mm — das Recht gibt. Ein Skorpion, der sich sonst wohl häufig auf Passionsbildern des 15. Jahrhunderts als Wappen der Römer findet, kann wegen der beiden Köpfe und des mangelnden Schwanzes nicht gemeint sein. Auf

[1] L. 28. Prof. C. le Paige deutet ihn als den flandrischen Löwen (L. a. a. O., S. 142, Anm. 2), eine m. E. in Hinsicht auf das dritte Zeichen nicht statthafte Spezialisierung.

keinen Fall kann man darin eine Marke des Stechers sehen. Anders beim ersten Zeichen (Fig. 4). Es sieht zwar etwas anders aus, wie es Passavant abbildet; die einer 4 ähnliche Figur, der sogenannte Merkurstab, ist zur anderen Seite gewendet, wobei sich Passavant durch einen Papierfehler, einen schwarzen Punkt links unten, hat täuschen lassen, soweit man überhaupt über ein Zeichen urteilen kann, das nur $3^1/_2$ mm hoch und auf einem Stiche sich findet, der nur in einem einzigen Abdrucke sich erhalten hat. Besonders auffällig ist die Verdoppelung des einen Schrägstriches, die bei derartigen Marken, deren Grundfigur die „Wolfsangel" bildet, zu den Seltenheiten gehört. Ich möchte vermuten, dass hier dem Meister, der zuerst den unteren der beiden Striche gestochen haben mag, der Raum über der Marke in dem Fähnchen zu gross erschien, weshalb er kurzer Hand noch den zweiten Strich darüber hinzufügte. Thatsächlich glaubte ich bei dem Originale eine Verdickung des Stabes, die sich aus dem zweimaligen Ansetzen des Stichels erklärt, deutlich erkennen zu können. Das mag etwas gewaltsam erscheinen, aber wie leicht kann sich bei so winzigen Marken eine zufällige Abweichung einschleichen. Mag man immerhin noch Bedenken tragen, auf Grund dieses einen Stiches die Bezeichnung des B. P. Meisters in der Marke dieser Form — Wolfsangel mit horizontalem Querstrich — zu sehen, so wird man durch einen Vergleich mit den übrigen bisher ganz übersehenen Bezeichnungen des Meisters doch wohl dazu gezwungen. Zunächst trägt der Stich, „Christus am Oelberge", das zweite Blatt der Passionsfolge L. 14-23, links unten zwischen den Graspflanzen versteckt, eine scheinbar allerdings nur ähnliche Marke (Fig. 5). Ihre Beziehung zu der ersten wird aber durch die Bezeichnung eines dritten Stiches, „Christus im Tempel", L. 14, klar, das L. als das erste Blatt der Folge ansieht, und das sich auch durch seine grössere Breite auszeichnet. Hier befinden sich an den Schmalseiten der beiden Bänke, auf denen die Schriftgelehrten sitzen, zwei Wappenschildchen. In jedem derselben ist eine Hausmarke angebracht; die eine (Fig. 6) gleicht dem Zeichen auf dem Oelbergstiche, die andere (Fig. 8), dem Fahnenemblem der Gefangennahme. Indessen sind trotz des scheinbaren Unterschiedes alle vier Zeichen direkt identisch, nur steht die Marke in den beiden ersten Fällen aufrecht und gerade,

in den beiden letzten auf dem Kopfe, wodurch sich die scheinbar verschiedene Stellung des Horizontalstriches ergibt; die Figur der Wolfsangel bleibt sich ja immer gleich. Dass es sich bei dem Stiche „Christus im Tempel“ nicht um zwei ganz verschiedene Hausmarken handeln kann, versteht sich im Grunde von selbst, denn zwei verschiedene Meisterzeichen auf demselben Stiche wären bei dem ausschliesslichen Führungsgebrauche der Marken unerklärlich. So aber erklärt sich die Kopfstellung der einen Marke aus dem Prinzipe der Abwechslung, um nicht im zweiten Wappenschilde ganz die gleiche Marke anbringen zu müssen. Dass sich ein Zeichen auch in Kopfstellung als Marke derselben Person findet, ist im Markengebrauche keine vereinzelte Erscheinung, sondern zählt zu den häufigsten Schwankungen der Hausmarken.[1] Diese Schwankungen im Gebrauche der Hausmarke bei derselben Person sind so stark, dass m. E. unzulässig wäre, lediglich auf Grund solcher Marken auf die Gemeinsamkeit eines Urhebers schliessen zu wollen; indessen dürfen wir hier, wo die Zuschreibung der Stiche nur auf Grund stylistischer Uebereinstimmung erfolgt ist, unbedenklich in den Zeichen dieselbe Marke sehen.

Noch ein weiterer Stich, den Lehrs dem B. P. Meister zuschreibt, zeigt eine Hausmarke, die der des Münchener Oelbergbildchens ganz gleicht, nämlich die „hl. Klara“, L. 69, ein Stich, den ich indessen trotz der Identität der Marken dem Meister absprechen zu müssen glaubte, worin mir Lehrs jetzt, laut brieflicher Mitteilung, zustimmt (Fig. 19). Es ist dies aber nicht der einzige Stich, der wegen Zeichnung und Technik nichts mit dem Meister der B. P. zu thun haben kann und dennoch dieselbe Hausmarke zeigt; diese findet sich genau ebenso auf einem unbeschriebenen Stiche[2] der Wiener Hofbibliothek, den hl. Michael mit der Lanze dar-

[1] So z. B. eine Marke der Thorner Rolle, Fig. 9, bei Homeyer, die Haus und Hofmarken S. 148, 2. Aehnliche Schwankungen ebenda Tafel IX, 77 u. 78 (Fig. 10); 84 u. 85 (Fig. 11); VII, 294 und 295 (Fig. 12), 296 u. 297 (Fig. 13); XLIII, 30 (Fig. 14 u. 15); IX, 4 u. 5 (Fig. 16), S. 148 (Fig. 17) und S. 148, wo das Siegel eine andere Form zeigt, wie das Handzeichen in der Urkunde (Fig. 18). Es sei an die Inversionen der Runen erinnert.

[2] Alle näheren Angaben über die Stiche siehe unten, soweit sie Darstellung, Masse und Beschreibung angehen; hier kommt nur die Bezeichnung in Betracht.

stellend (Fig. 20), wie auf dem fast gleichgrossen Blättchen in München, das denselben hl. Engel mit dem Schwerte abbildet[1] (Fig. 21). Ferner zeigen die gleiche Hausmarke noch die Stiche: ein hl. Bernhardin im Kölner Museum (Fig. 22), eine hl. Familie in Amsterdam (Fig. 23), ein hl. Antonius (der Eremit) in Dresden (Fig. 24). Bei dem vorletzten Stiche ist die Marke liegend dargestellt, eine auch sonst vorkommende Schwankung im Markengebrauche.[2]

Aber damit ist die Reihe der Stiche des 15. Jahrhunderts, welche dieselbe Marke tragen, noch nicht erschöpft. Haben wir uns eben noch jedes Urteils enthalten, welchem Meister auf Grund stylistischer Uebereinstimmung die sechs zuletzt aufgezählten Stiche zuzuschreiben seien, so steht der Meister der fünf Stiche, welche ausser jenen noch die gleiche Marke tragen, unbezweifelbar fest, nämlich I s r a h e l v a n M e c k e n e m. Diese fünf Stiche sind: eine hl. Barbara in Darmstadt (Rep. XII, 343. 138); die Bezeichnung, die bisher immer übersehen worden, befindet sich links unten neben dem Thore (Fig. 25), ferner die hl. Jungfrau im Zimmer betend (Rep. XXII, 192. 8), ein Unikum der Münchener Universitätskupferstichsammlung; die Marke ist hier in einem kleinen Schildchen angebracht, — also ähnlich wie auf dem einen Stiche des Meisters der B. P. — diesmal mit Vertauschung von rechts und links, eine oft nachzuweisende Schwankung,[3] die hier durch die Gegenseitigkeit der Platte zum Stiche[4] ihre besondere Erklärung findet (Fig. 26). Diese beiden Blätter sind uns als Stiche Israhels beglaubigt durch das auf beiden angebrachte Wappen mit dem abgesetzten Pfahl, das uns durch viele bezeichnete Stiche und durch die Londoner Grabsteinzeichnung als jenes Israhels überliefert ist.[5] Der dritte Stich Meckenems, auf dem sich dieselbe Hausmarke mit einer kleinen Abänderung (der Querstrich ist parallel den Angelhaken durch den Stab hindurch ge-

[1] Schmidt macht bereits (Inkunabeln Nr. 19) auf dies Zeichen aufmerksam, »dessen Bedeutung nicht feststehe«.
[2] Vgl. die Marken Fig. 10, 14 u. 15.
[3] Vgl. die Marke Fig. 11 u. 18.
[4] Bei dem Stiche des Hieronymus Bosche L. 4 ist die Marke (Fig. 26 a) gegenseitig zu jenen auf den übrigen Stichen. Lehrs in Oud Holland 1894.
[5] z. B die Nummern B. 21, 120, 148, P. 228, 260, 261, 262.

zogen) findet, stellt die hl. Barbara dar, B. VI, 294. 233 (Fig. 27); das schon einige Jahre später wie die bisher genannten anzusetzende Blatt trägt zwar nicht den Namen, gehört aber zu einer Folge,[1] von der mehrere Stiche voll bezeichnet sind. Schon Bartsch, der auch auf die Marke aufmerksam macht, rechnet es zu den unzweifelhaften Stichen Israhels. Auf dem mit *b* bezeichneten Stiche der Kalvarienberg, Willshire Cat. II, 62 G. 29 ist die Marke auf dem Schildchen an der Hellebarde angebracht. Der fünfte Stich, Christus vor Caiphas, zu der grossen Folge B. VI, 295. 1—23; P. II, 180. 21—73[2] gehörig, zeigt die Marke, bei der der Querstrich nicht ausgedruckt ist, in einer der beiden Butzenscheiben (links) (Fig. 28).

Ungleich wichtiger ist aber, dass derselbe Stich in der anderen Butzenscheibe zwei kleine kommaartige Strichelchen nebeneinander zeigt, die durch die Stelle, an der sie angebracht sind, deutlich als eigentliche Bezeichnung kenntlich gemacht sind. G a n z d i e g l e i c h e n S t r i c h e l c h e n tragen auch einige Stiche des Meisters der B. P. Lehrs hat sie schon auf den retouchierten Exemplaren der Tierfolge (L. 76, 79, 81, 85, 88, 94) nachgewiesen, auch auf zwei n i c h t retouchierten Stichen des kleinen Lebens Christi, L. 15 und 21, fand er sie, so dass man sie doch nicht wohl als äusseres Zeichen der Retouche betrachten kann. Uebrigens schmücken sie auch bei der Fusswaschung, L. 11 jede der Flurplatten.[3] Ihre eigentliche Bedeutung, wenn sie überhaupt eine solche haben, ist auch mir unbekannt, Hausmarken sind es natürlich nicht.

Höchst bemerkenswert ist es, dass ein Stich des Meisters der Berliner Passion, das oben erwähnte Blättchen „Christus am Oelberge", d i e s e l b e d o p p e l t e Bezeichnung, Hausmarke und

---

[1] Heiligenfiguren mit Hinzufügung des Namens, c. 122:71 mm Einf. Dazu gehören B. 85, 88, 92, 95, 96, 105, 117, 118, 126, 128, 218, 223, 224, 234, 235 u. s. w.

[2] Lehrs schrieb im Katalog S. 41, 223—272 ff. die Folge mit überzeugenden Gründen Meckenem zu, was die Auffindung des Stiches in Bologna, der ein Blatt der Folge mit der «Israhel» bezeichneten hl. Veronika (P. II, 197, 249), auf einem Blatte nebeneinander zeigt, bestätigte.

[3] Ich möchte allerdings den Stich dem Meister der B. P. absprechen und Meckenem zuschreiben (vgl. unten); für die Sache bleibt es übrigens gleichgiltig.

Strichelchen, zeigt, wie der Stich Meckenems: Christus vor Caiphas. Damit ist m. E. das letzte Bedenken, bei der völligen[1] Uebereinstimmung der Hausmarken auf den Stichen beider Meister einen Zusammenhang zwischen ihnen anzunehmen, beseitigt. Gewiss haben Hausmarken durch das Strichliche ihrer Erscheinung, durch das häufige Vorkommen des Wolfsangeltypus oft rein zufällig etwas Uebereinstimmendes, das sich bei einer nur aus vier Strichen zusammengesetzten Marke leicht bis zu völliger Gleichheit steigern kann,[2] und ein Markenschutz, d. h. das Recht einer alleinigen Führung einer Marke kann nur für kleine Gemeinwesen örtlicher Natur gelten. Hier aber kann das Zusammentreffen der gleichen Hausmarke und einer anderen charakteristischen Bezeichnung nicht auf Zufall zurückgeführt werden, sondern muss aus dem Gewohnheitsrechte des Markengebrauches erklärt werden.

Ueber diesen ist man seit den letzten Jahrzehnten ziemlich gut unterrichtet. Während auf dem Lande die Marke dem Hofe anhaftete, und hier der Besitz des Hofes die Führung der Marke bedingte, gehörte sie in den Städten nicht in analoger Weise dem Hause an, sondern war, beeinflusst durch das Zurücktreten des Grundeigentums vor Kapital und Ware, der Thätigkeit für den Besitz vor dem Handeln für die Person und durch den häufigen Wechsel des Hauses, ausschliesslicher zum Familienzeichen geworden; sie war, wie sich teils aus ihrem Charakter eines Vermögensstückes, teils aus der Analogie zu den Geschlechterwappen ergiebt, erblich geworden.

Es kommen hier aber nicht nur die allgemeinen Regeln über den Hausmarkengebrauch in Frage, sondern auch der Gebrauch des Handwerks, dem ohne Zweifel weitaus die meisten der Inkunabelkupferstecher angehören, erfordert besondere Beachtung. Bei den Bezeichnungen, die wir auf Kupferstichen des 15. Jahrhunderts — frühestens etwa seit 1450 — finden, herrschen

[1] Dass bei dem einen Stiche der Horizontalstrich der Marke etwas mehr geneigt, wie bei dem anderen, oder dass er den Stab überschreitet, oder dass gar ein Schrägstrich verdoppelt ist, sind bei Zeichen, die keine 3½ mm hoch sind, offenbar Zufälligkeiten beim Stechen.

[2] So zeigt z. B. der drittunterste Quader links am Portal der grossen Engelweihe, E. S., B. 35, dieselbe Marke als Steinmetzzeichen.

die Hausmarken hinsichtlich der Zahl der sie anwendenden Stecher bei weitem vor, oft sind ihnen die Initialen des Namens hinzugefügt, [1] ein Vorgang in der Entwicklung der Hausmarken, der schon seit dem 14. Jahrhundert nachweisbar ist. (Homeyer S. 345.) In der Goldschmiede war bekanntlich die Bezeichnung der geschmiedeten Arbeiten durch Beschau und Meisterzeichen eine schon seit dem Ende des 14. Jahrhunderts in den meisten Städten streng durchgeführte Vorschrift. Diesen Handwerksgebrauch des Bezeichnens scheinen die Goldschmiede auch auf die von ihnen gefertigten Kupferstiche übertragen zu haben. Zum Urheberzeichen wie zum Musterschutz sind nämlich die Marken und Initialen der Bezeichnungen gleich ungeeignet; den Namen des Meisters konnte man einerseits aus ihnen nicht erraten, und anderseits besitzen wir nach keinem Stecher des 15. Jahrhunderts mehr Kopien, als nach Schongauer, der mit einer einzigen Ausnahme seine sämtlichen Stiche bezeichnet hat. Von einem Bezeichnungszwange der Stiche kann natürlich keine Rede sein. Die Gewohnheit der Stecher, ihre Arbeiten mit der Marke zu versehen, ist nun von den Gewerbevorschriften hergenommen.

---

[1] Die frühesten sind offenbar jene auf Stichen des B. P. Meister. Die markenähnlichen Zeichen auf einzelnen Stichen des E. S., B. 35 (Fig. 29), 36 (Fig. 30), 86 (Fig. 31), 45 (Fig. 32), 46 u. 47 (Fig. 33), sind nur als Details in der Zeichnung zu betrachten; wohl aber sind es Hausmarken bei den Meistern W✠, IM und LN. Hausmarke ist das Kreuz mit dem Hacken bei Martin und Ludwig Schongauer; es hängt nach v. Wurzbach vielleicht mit dem Familienwappen zusammen. Beide führen als Brüder dieselbe Hausmarke, unterscheiden ihre Bezeichnungen aber durch die Initialen. Beim Stecher b g ist das schräggestellte Kreuz wohl eine auf Täuschung des Publikums berechnete Nachahmung der Schongauerschen Marke, ähnlich wie bei den Stichen P. II, 169. 1, L. Rep. XI, 264. 14 a. Ein ähnlicher Zusammenhang wie bei den Schongauern dürfte bei den Meistern WH und SH anzunehmen sein. Ueber die Hausmarke des Hieronymus Bosche vgl. S. 24, Anm. 4, Fig. 26a. Die Marke des Erasmusmeisters findet sich mit einzelnen, vielleicht die Reihenfolge angebenden Buchstaben auf den Stichen Rep. XII, 271, 64 (Buchst. r); ebenda 270, 61 (q, bisher übersehen); 270, 65 (u); 270, Anm. 33 (n); P. II, 94, 66 (e); ein unbeschr. Hieronymus im Berliner Kab., Handschr. 52 (c); Rep. XV, 135, 199 (m, d und f); XV, 489, 108 (Fig. 34). Ob das Zeichen, in einer Fensterscheibe angebracht, auf einem Stiche des Bandrollenmannes P. II, 241, 214 die Marke des Stechers sein soll, bleibt wegen der freien Darstellung des Blattes fraglich (Fig. 35). Eine grosse Reihe von Zeichen der Monogrammisten, die zum Teil schon in den Anfang des 16. Jahrh. hinüberreichen, bildet Passavant p. 166 ff. ab,

Findet sich doch auch die Hausmarke sehr oft als Meisterzeichen auf geschmiedeten Arbeiten. (Homeyer p. 337.)

Der allgemeine Markengebrauch und eine Handwerksvorschrift greifen hier eng ineinander. Es bildet die Regel für ersteren, dass stets der älteste Sohn die Marke des Vaters unverändert ererbt, während die übrigen Söhne der Marke ein sogenanntes Beizeichen[1] hinzufügen oder einen Strich derselben fortlassen. Bei der Uebereinstimmung der Hausmarken (und einer zweiten figürlichen Bezeichnung) und in Rücksicht auf ihre zeitliche Bestimmung müssen wir daher folgern, dass Israhel van Meckenem der Sohn des Meisters der Berliner Passion ist.

Die Beziehungen zwischen dem Meister der B. P. und Israhel van Meckenem.

Nur drei niederrheinische Meister sind es, die Stiche des B. P. Meisters kopiert haben: der Meister der Bandrollen, der Erasmusstecher und Israhel van Meckenem. Während der erste nur einen Stich (L. 65) und der zweite 15 allerdings sehr kleine, wenige Centimeter hohe Blättchen nachgebildet hat, ist die Zahl der Kopien Israhels nach des Meisters Vorlagen gross. Von Israhels früher Passion gehen 8 Blätter auf Originale des B. P. Meisters zurück, ebenso 5 seiner Querfüllungen (von zweien fehlen die Originale). Die Musterblätter der Ornamentblumen hat Israhel sowohl für sein Alphabet, wie für einen grossen Zierrahmen benutzt (B. 208); eine kleine Kreuzigung (L. bei 28) zeigt wenigstens teilweise Entlehnungen.[2]

Diese Thatsache, gewinnt durch die grosse Verwandtschaft beider Meister in Technik und Zeichnung noch an Bedeutung. Diese Beziehung empfand bereits Passavant (p. 202) vor den Stichen der Berliner Handschrift; unabhängig von ihm bemerkte

---

[1] Homeyer, Tafel V, 138 u. 139. Der Sohn fügt nur seine Initialen hinzu XII, 46. 50. XV, 217 u. 19 (gegenseitig) und XLIII. Vgl. vor allem den Stammbaum auf S. 192.

[2] Ich betrachte ausserdem noch die Stiche L. 2, 11, 34, 64, 69, 110—113 (?) und 114 als Kopien Israhels. Vgl. das Stichverzeichnis.

auch W. Schmidt,[1] dass die kupferstecherische Behandlung zweier Stiche, die jetzt als zum Oeuvre des B. P. Meisters gehörig erkannt sind, an Israhel erinnere; Lehrs nannte diese Bemerkung treffend,[2] und betont in seiner neuen Arbeit die Uebereinstimmungen öfters.[3]

In der That treten diese Beziehungen häufig so stark in den Vordergrund, dass es fast schwer fällt, vor diesem oder jenem Stiche sich für den einen oder anderen Meister zu entscheiden. Israhel übernimmt von seinem Vorbilde vor allem die Zeichnung der Augen, der Linien an den Schläfen und der Köpfe überhaupt. Auch die Technik stimmt beim B. P. Meister und den frühesten Werken Israhels genau überein; hier finden wir dieselben zarten, dichten Strichlagen, die bei seinen Vorbildern die tiefen Schattenwirkungen hervorrufen. Die nähere Untersuchung dieser Einwirkungen bleibt dem Abschnitte über die frühesten Versuche Israhels vorbehalten.

Eine höchst wichtige Thatsache ist bisher übersehen worden. Lehrs erwähnt S. 138, dass von 26 Stichen des B. P. Meisters zwei Plattenzustände bekannt seien und zwar dürften diese Retouchen wegen ihrer brutalen und rücksichtslosen Ausführung wahrscheinlicher von einem späteren Stecher, der in den Besitz der Platten gelangt sei, als vom Meisser selbst herrühren. Das ist vollkommen richtig, aber man darf auch ohne Bedenken den Namen des Stechers nennen, der diese Retouchen vornahm: kein anderer als Israhel van Meckenem. Seine Hand ist bei allen den zweiten Etats, die mir bekannt sind, nicht zu verkennen; die langen sich kaum kreuzenden Strichlagen, die jene des B. P. Meister nachzuahmen suchen, aber doch was Verständnis für die Modellierung (besonders bei der Tierfolge) und Zartheit angeht, weit hinter ihnen zurückbleiben, stimmen ganz mit denen der anderen frühen Arbeiten Israhels überein; ebenso die braune gebleichte Druckfarbe. Den überzeugendsten Beweis für diese Zuschreibung bilden wohl die beiden kleinen kommaartigen Striche, die Lehrs schon auf den zweiten Plattenzuständen von Nr. 76, 81, 85, 88

[1] L. 15 und 22. Schmidt, Inkunabeln bei D.
[2] Besprechung der Inkunabeln i. Zeitschr. f. b. K. XXIII, S. 146 ff.
[3] L. a. a. O., S. 136.

und 94 entdeckte, die sich aber auch auf dem Stiche Nr. 97 finden. Zwei nichtretouchierte Blätter des B. P. Meister, L. Nr. 15 und 21, zeigen sie ebenfalls, doch kann er nicht wegen der Roheit der Retouche in Betracht kommen. Wohl aber haben wir sie (S. 25 und Figur 28a) auf zwei Stichen Meckenems angetroffen und zwar auf dem einen, Christus vor Caiphas, durch die Stelle, wo sie angebracht sind, deutlich als Bezeichnung charakterisiert. Dass Israhel demnach zahlreiche Platten des B. P. Meister besass und aufstach, ist ein schwerwiegender Grund, nahe persönliche Beziehungen zwischen beiden anzunehmen, für die auch die Kopien Israhels nach seinen Vorlagen, die Verwandtschaft beider in Zeichnung und Technik sprechen. Alles das lässt die Annahme, im Meister der B. P. den Vater Meckenems zu sehen, recht glaublich erscheinen.

Die Bocholter Tradition.

Heinecken, der Vorstand des Dresdener Kupferstichkabinetts, der zuerst die Inkunabeln der Chalkographie in den Bereich wissenschaftlicher Studien zog, unternahm 1767 eine Reise durch Niedersachsen, Westfalen und Holland, die ihn auch über Bocholt führte, und deren Erlebnisse und Ergebnisse er zum Teil schon 1769 tagebuchartig zusammenstellte,[1] zum Teil erst 1771 in seiner Hauptarbeit verwertete.[2] In dieser letzteren Schrift erwähnt er nun, dass eine ihm in Bocholt durch einen Mönch mitgeteilte Lokaltradition bestimmt habe wissen wollen, dass in Bocholt zwei Israhel von Mecheln (so) gelebt hätten, von denen der eine, der Vater, ein Goldschmied gewesen, in Mechgelen bei Bocholt geboren sei und sich später in dieser Stadt niedergelassen habe.[3]

---

[1] Nachrichten, Leipzig 1769.

[2] Idée générale, Leipzig u Wien 1771.

[3] Id. gén., p. 226, Suivant la tradition des habitants de Bocholt la père de ce graveur, qui s'appelloit aussi Israel, étoit orfèvre, né à Mecheln et établi dans la dite ville, où le fils demeuroit pareillement . . . Ferner Neue Bibliothek der schönen Litteratur Bd. XVI, S. 42.: »Ein alter Mönch in einem Kloster, der noch ein Liebhaber von Künsten zu seyn schien, konnte mir weiter nichts berichten, als dass zwey Israels von Meckenen, denn so nennt man dort Mecheln, in

Als Erklärung dafür, dass Heinecken diese interessante Tradition in dem sonst sehr ausführlichen Tagebuche von 1769 ganz verschweigt, kann man wohl nur annehmen, dass er damals die Angaben des Mönches für nicht glaubhaft und zuverlässig genug hielt, und sie später erst abdruckte, als er auch andere Belege für ihre Richtigkeit gefunden zu haben glaubte. Diese Belege, die sich im wesentlichen auf zwei vermeintliche Portraitstiche der beiden stützen, sind aber in Wirklichkeit nur verhängnisvoll vermengte Irrtümer und falsche Schlüsse.[1] Seitdem führte die Kunstgeschichte zwei verschiedene Israhel van Meckenem auf, den Vater und den Sohn, und es lag daher der Gedanke nahe, die mit den Chiffren I M und I v M bezeichneten Stiche unter sie zu verteilen.[2] Noch verwickelter wurde die Sache aber, als die Kritik sich der Belege bei Heinecken bemächtigte, ohne aber die Glaubwürdigkeit der Tradition selbst irgendwie anzugreifen, und

---

Bocholt gewohnt, einer ein Goldschmidt und der andere ein Maler» (darüber vgl. unten). Fast ebenso in den Neuen Nachrichten (1786) S. 436 f.

[1] Heinecken erwähnt N. N. S. 436 u. 438, 1 den Stich B. 1, Kopf eines bärtigen Greises mit Turban und der Unterschrift *Israhel von Meckenem goldsmit*, die er irrig für den Namen des Dargestellten hielt. Er beschreibt aber auch (a. a. O., S. 438, 2) den Stich B. 2, Brustbild Israhels und seiner Frau, das wegen der Unterschrift: *Figuracio facierum Israhelis et Ide eius uxoris* unbedingt als Portrait angesehen werden muss. Dass auf beiden Stichen dieselbe Person dargestellt sein könnte, ist schon allein durch den mächtigen Bart des Greises auf dem Stiche B. 1 ganz ausgeschlossen. — Zum Unglück trägt nun gerade das Dresdener Exemplar eines dritten Stiches (B. 107), St. Lukas die hl. Jungfrau portaitirend, den handschriftlichen Vermerk: *Portrait de Israel de Mechel peint et gravé par lui même* 1445. Obwohl Heinecken die Zahl für irrig hielt (N. N, 438,3) und wusste, dass ein Kunsthändler G. W. Knorr, dessen betrügliche Monogrammirungen ihm nicht unbekannt waren, der Schreiber dieser Zeilen war (Nachrichten 1. Teil, S. 276 Anm.) führt er den Stich im Oeuvre-Katalog dennoch unter den Portraits auf, und zwar identifizierte er den Heiligen, weil er unbärtig dargestellt ist, mit dem Israhel des Stiches B. 2. Durch alles das schien sich jeder Zug der Bocholter Tradition zu bestätigen.

[2] Heinecken hielt es anfangs (Id. gén., p. 226) zwar selbst «für beinah sicher, dass der Vater mehrere von den Stichen» und zwar «die gothischeren» gestochen habe, wendet sich aber doch gegen v. Murr, der daraufhin bestimmte Stiche dem Vater zuschrieb (Journal z. Kunstsch. II, S. 217), und erklärt, er habe nur von Wahrscheinlichkeit geredet. (Neue Bibl. XXI, S. 46 u. N. N. 436.) Zani (Materiali S. 9 ff.) schreibt die mit I. M. bezeichneten Stiche dem älteren, die mit I. v. M. bezeichneten dem jüngeren Meckenem zu.

das Verhältnis der vermeintlichen Portraits zu einander vollständig umdrehte.[1]

Seitdem aber Bartsch (Peintre Graveur VI, 1806, p. 185) nachwies, dass man an der Einheit des Stichwerkes festhalten müsse,[2] hatte die Frage ihr Hauptinteresse verloren, die beiden Israhels fristeten noch eine Zeit lang in Künstlerlexicis und Handbüchern ihr Leben,[3] bis Becker[4] auf Grund archivalischer Quellen nachwies, dass der ganze Ausbau der Tradition durch Heinecken, Zani und Bartsch unhaltbar ist. Seitdem sind allmählich die Angaben in der Litteratur über die beiden Meister gleichen Namens, den Vater und den Sohn verschwunden.

Prüft man indessen den Aufsatz Beckers näher, so erkennt man, dass die eigentliche Tradition in der einfachen Fassung, wie sie Heinecken 1769 in Bocholt hörte, von den Gegenbeweisen Beckers gar nicht getroffen wird; diese thun nur dar, dass ihr Ausbau durch Heinecken und Zani und die Belege, durch welche

---

[1] Zani hielt (a. a. O.) den unbärtig Dargestellten für den älteren, weil erst mit der Thronbesteigung Julius II. 1503 lange Bärte Mode geworden seien!; zum Beweise beruft er sich auf die Portraits Dürers und Wohlgemuts, und Bartsch nennt diese »Gründe« sogar wohlbegründet und klar (a. a. O., p. 187). — Ein Hauptgrund für die Umkehrung des Verhältnisses der Portraits, wird wohl gewesen sein, dass Zani die Datierung des Dresdener Lukasstiches nicht unbedingt verwerfen mochte.

[2] Anderer Meinung ist J. G. v. Quandt, Verzeichnis meiner Kupferstichsammlung Leipzig 1853. S. 46.

[3] Füssli. Allg. Künstler-Lexikon 1. Teil 1779, S. 411. 2. Teil 4. Abt. 1809, S. 816.; M. Huber, Handb. für Kunstliebhaber u. Sammler u. s. w. bearb. von C. C. H. Ross, Zürich 1796, Bd. 1, S. 77 u. 100; J. D. Fiorillo, Gesch. d. zeichnenden Künste Bd. 2, 1807 S. 319—323; Giov. Gori, Notizie degli Intagliatori, Siena 1813. Bd. 12, S. 184; W. Ottley Inquiry into the origin etc., London 1816, Bd. 2, S. 656; F. E. Joubert père, Manuel de l'amateur d'estampes 1821, II, 273; Tross, Westphalia, Zeitschr. f. Gesch. u. Altertumskunde, 1826 Stück 1; Renouvier, Des Types et des Manières des Maitres Graveurs Montpellier 1853, p. 76; Chr. le Blanc, Manuel de l'amateur d'estampes, Paris 1856 p. 633.

[4] Berliner Kunstblatt 1839, S. 142. Er betont, wie unberechtigt es sei, in dem Stiche B. 1, dem bärtigen Kopfe mit dem Turban, ein Portrait zu sehen. Den auf dem Stiche B. 2 dargestellten Israhel vermochte Becker dadurch mit dem nachweislich 1481—1503 in Bocholt ansässig gewesenen Meister zu identifizieren, dass dessen auf dem Stiche B. 2 dargestelltes Weib Ida, sich thatsächlich in der Stadtrechnung von 1492 erwähnt fand. Dadurch wurde namentlich die Umdrehung der Auffassung der Portraits (durch Zani) widerlegt.

diese sie zu stützen suchten, unhaltbar sind. Die Tradition sagt nur, dass der Vater des bekannten Kupferstechers auch schon in Bocholt gelebt, gleichfalls Israhel geheissen habe und Goldschmied gewesen sei. Das enthält doch nicht nur nichts Unwahrscheinliches, sondern ist nur das Natürliche und Nächstliegende.

Gerade Lokaltraditionen aber sind oft in der Kunstgeschichte glaubwürdige Zeugen. Als ich 1899 Bocholt besuchte, wurde mir dort mit der grössten Bestimmtheit ein Haus an der Nordseite des Marktes als jenes Israhels bezeichnet,[1] und wirklich fand sich im Stadtarchiv eine Urkunde vom Jahre 1480, aus der man die Richtigkeit dieser Behauptung streng beweisen kann.[2] Wenn eine Lokaltradition das über 400 Jahre festhalten kann, warum sollte man dann einer anderen misstrauisch gegenüber treten, die nach 270 Jahren von dem „berühmtesten“ Bürger der Stadt ein paar Einzelheiten anzugeben weiss, die von vornherein die Wahrscheinlichkeit für sich haben. Man gehe einmal die einzelnen Punkte durch: Dass die Kupferstecher des 15. und der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts entweder selbst Goldschmiede waren oder wenigstens aus Goldschmiedewerkstätten hervorgegangen sind, bildet ohne Zweifel die Regel. Das „van“, das Israhel in den beiden letzten Jahrzehnten dem Familiennamen hinzufügt, enthält nicht die geringste Hindeutung darauf, dass sein Vater nicht hätte in Bocholt ansässig sein können, vielmehr sagt die Tradition ausdrücklich, er habe sich dort (später) niedergelassen. Dass sein Vorname ebenfalls Israhel lautete, ist sehr wahrscheinlich; bei der Durchsicht der sämtlichen Stadtrechnungen, soweit sie sich im Bocholter Stadtarchive und im Staatsarchive zu Münster erhalten haben, fand sich dieser alttestamentliche Name nur noch ein einziges Mal, und zwar bei einem Manne, der nachweislich mit Israhel verwandt, wahrscheinlich sein Schwiegersohn und Pathenkind ist.[3] Er scheint nur in der Familie Meckenem sich vererbt zu haben.

Man wende nicht ein, die Ueberlieferung sei darum weniger

---

[1] Jetzt der Wwe Meyer gehörend; ein moderner Backsteinbau. Diese Tradition ist auch erwähnt von Reigers, in Zeitschr. f. Gesch. u. Altertumskunde Bd. 43 I, 103.

[2] Dieser Nachweis kann erst auf S. 52 gebracht werden.

[3] Vgl. S. 57.

glaubhaft, weil sie auch die heute meist abgelehnte Behauptung enthält, Israhel sei auch Maler gewesen. Inwieweit wir berechtigt sind, das zu bestreiten, soll später geprüft werden; man muss aber zugleich bedenken, dass uns die Tradition nur in der Fassung Heineckens vorliegt, der es mit Einzelheiten nicht sonderlich genau nahm,[1] und dass bei der doppelten Bedeutung, die das Wort Bilder — sowohl Gemälde, wie auch alle Reproduktionen und Stiche — im westfälischen Sprachgebrauche hat, ein Irrtum sich hier sehr leicht einschleichen konnte.

Demnach käme die Tradition von den zwei Israhel van Meckenem wieder zu Ehren, aber nicht in der Erweiterung und Entstellung, wie sie uns bei Heinecken und Zani entgegentritt; sondern in der Fassung, dass der von ihr als in Bocholt ansässig gewesene erwähnte Goldschmied Israhel, der Vater des bekannten Kupferstechers gleichen Namens, auf Grund der gleichen Hausmarken, der Beziehungen in Zeichnung und Technik, in dem sogenannten Meister der Berliner Passion zu erkennen ist.

Wenn die letztere Bezeichnung im folgenden überall beibehalten ist, so geschah dies, um eine Verwechslung der beiden völlig gleichnamigen Stecher und die schwerfällige Unterscheidung zwischen einem „älteren“ und einem „jüngeren“ Israhel zu vermeiden.

Die archivalischen Quellen über die Goldschmiede in Bocholt.

Die in den vorhergehenden Abschnitten aufgestellte Identitätshypothese verlangt nun eine historische Begründung, oder vielmehr Nachprüfung.

Sieht man sich nach dem um, was uns das Bocholter Stadtarchiv über den Vater Israhels, seinen Vorgänger in der Goldschmiede sagt, und vergleicht es mit dem, was wir im Vorangehenden über den Meister der Berliner Passion gewonnen haben, so ergeben sich freilich scheinbar schwere Bedenken.

[1] Vgl. den Abschnitt über die Malerthätigkeit Israhels.

Becker veröffentlichte [1] mehrere Notizen der Stadtrechnungen, die zu beweisen scheinen, dass Israhel der in Bocholt seit hundert Jahren ansässig gewesenen Familie Mechgelen angehörte; dieser Namen gestaltete sich dann, wie die Quellen bei Becker belegen, im Laufe der Zeit zu Meckenem um. Wäre dies richtig, dann könnte der dieser Familie angehörende Vater Israhels nicht mit dem Meister der Berliner Passion identisch sein, da dessen niederländische Mundart so kaum in Bocholt gesprochen worden sein wird.

Allein diese Behauptung Beckers ist irrig, [2] die thatsächlich

---

[1] Kunstblatt 1839, S. 142. Passavant druckte im Peintre Graveur II, p. 202 die Notizen fehlerhaft ab.

[2] Die den Stadtrechnungen entnommenen Notizen sind folgende:

1407 *Item van Johanes van Mechgelen 1 guld.*

1425 *Item gegeuen Hinrich Mecken iiij alb. vor eyn stucke holtes.*

1455 *Item helmyge den baden do he gink van henricus hues van mechgelen.*

1458 *Item an Hinrich mecken to dreen tiden iij Rynsch gulden.*
Sie erwecken wirklich den Anschein, als könnte man an ihnen verfolgen, wie sich allmählich der Name Mechgelen zu Meckenem umgebildet habe, aber gerade die wichtigen sind verlesen. Der Name in der Notiz von 1458 lautet hinrich Mesken, ein Name, der sich in den Rechnungen von 1408—1460 häufig findet. Von Gerd Meskens (1413—1423) und seiner Frau Armgard (Copiar liber primus jurium et redituum von 1753 von der St. Georgs Vicarie in der Pfarrkirche, Urkunde 127) stammen ab Johann (erwähnt 1434—1449) Gese, Adelheid, Heinrich (Priester 1423—1460, Copiar 128), Rolf, Egbert und Gerhard (1461). Diese Familie Mesken hat mit van Mechgeln nichts zu thun. Eins ihrer Mitglieder wird auch wohl in der Notiz von 1425 gemeint sein; die betreffende Stadtrechnung fehlt heute, vielleicht ist auch die Jahreszahl bei Becker irrig. Die dritte Notiz findet sich nicht zum Jahre 1455, sondern 1435, wo sie von Becker selbst mit Bleistift angestrichen ist. Die Durchsicht des gesamten Materials ergab für die Familie van Mechgelen Folgendes: *Henricus van mechgeln de olde* wird 1402 erwähnt (Stadtarchiv, Urkunde 53), ein Sohn Johann (*zin zone*) ebenda, auch schon 1360 und 1381 (U. 13 u. 29). An einer Urkunde von 1394 (U. 39, abgedruckt bei Reigers Beiträge zur Geschichte der Stadt Bocholt. 1890 S. 437 Nr. 11) siegelt *Johannes van mechelen* mit einem Wachssiegel mit der Umschrift *Johannes van holtwics* (Name eines Hofes und einer Bauerschaft etwa 4 km nordwestlich von Bocholt) und aufrechtstehendem Kreuze mit starkem Fussgestell — es könnte auch ein Reichsapfel sein, (Fig. 35 a), 1403 setzt er sich mit seinen Kindern Johann und Hilleke betreffs ihre Güter, Wyltertynck und Barderhovestede, auseinander (U. 54), letztere leistet noch im selben Jahre auf dies väterliche Erbe verzicht (U. 55, eine Transfixbestätigung von 1405 bei U. 57). Johann Laekhuys legt 1423 vor den Schöffen in Rees Rechenschaft über die Verwaltung der Güter Johann van Mechgelens in der Bauernschaft Lydern ab (U. 104).

sich findenden und richtig gelesenen Notizen der Stadtrechnungen ergeben vielmehr mit Gewissheit, dass Israhel dieser Familie nicht angehörte.

Die Urkunden schweigen über seinen Vater, er selbst wird erst 1480[1] zum ersten Male genannt. Die Bezeichnungen auf Israhels Stichen wie die Tradition bei Heinecken legen es nun aber nahe, aus dem Archive Aufschlüsse über ältere Goldschmiede in Bocholt zu erholen, um diese Resultate dann mit dem zu vergleichen, was wir über den Meister der Berliner Passion wissen.

Nun wird ein Goldschmied in Bocholt 1457 zuerst genannt, dann noch bis 1460; immer ohne jede Namensangabe; es ist eben „der“ Goldschmied, der einzige der in der Stadt ansässig war und der auch den an ihn gestellten Anforderungen leicht genügen mochte; allzuviel gab es in dem kleinen Bocholt bei der Nähe von Wesel, Kleve und Münster schwerlich für ihn zu thun. Bei diesen nahen Verbindungen, bei den vielen Reisen die die Vertreter der Stadt in Gerichtssachen zum bischöflichen Hofe in Münster machen mussten, darf man wohl aus dem Umstande, dass früher nie ein Goldschmied erwähnt wird, den Schluss ziehen, dass vor unserem Meister in Bocholt kein Ausübender dieses Kunstgewerbes ansässig gewesen sein wird, zumal seine erste Erwähnung einen kleinen Hinweis in dieser Hinsicht bietet.[2]

1411 wird dieser noch in der Stadtrechnung genannt, dagegen 1413 zum ersten Mal in der Schätzung *der kynder hues van mechgelen* (am Markte) genannt. Johann van Mechgelen ist also zwischen 1411 und 1413 gestorben. Ein Heinrich von Holtwyck wird in den Stadtrechnungen von 1428—1459 erwähnt, er wird wohl mit dem 1435 genannten Hinrich van mechgelen identisch sein. Ein Otto van Mechgelen wird 1430 und 1431 angeführt. — Ueberhaupt ist bei den Bocholter Quellen grosse Vorsicht nötig, da an ähnlichen, leicht zu verwechselnden Namen noch vorkommen *meckynch* (1408—1430, dessen Name geradezu *mecken* abgekürzt wird. Seine Hausmarke Figur 35 b. nach U. 57), *mesken* und *Heckeren* (1455 Copiar 141 von 1420) und *meniken*.

[1] Alle auf Israhel selbst bezüglichen Nachrichten sind S. 51 ff. zusammengestellt.

[2] *Item den goldsmede gegē to vulste eyn absolucie to verwen wente de stad dair last af hadde en em zweerlich vell to verwen.* Dr. Nik. Paulus, dem ich auch hier zu grossem Danke verpflichtet, machte mich auf eine Urkunde vom Jahre 1455, (Chroniken der deutschen Städte Bd. 16, S. 508) aufmerksam, worin der Rat von Braunschweig sich bereit erklärt, einem gewissen Borcholt und dessen Söhnen *eine absolucien und losebrieve so dannen banne und overacht dar se sy inne hebn*,

Nach der Notiz der Stadtrechnung gewährt ihm die Stadt eine Geldunterstützung von einem Gulden, um ihm die Erlangung einer Absolution, sei es vom Kirchenbann oder vom weltlichen Gerichtsbann, zu ermöglichen. Der Betrag macht wohl das erstere wahrscheinlich; jedenfalls darf man auf die Bedürftigkeit des Meisters schliessen. Dieser mag kurz vorher in schlimmer Lage nach Bocholt gekommen sein, und als der Arm der Gerichtsbarkeit ihn auch hier zu erreichen drohte, wird die Stadt, die zu ihm durch die Beauftragung mit Goldschmiedearbeiten in ein Verhältnis getreten war, allen Schwierigkeiten, die ihr und ihm daraus erwuchsen, durch das Zahlen der Absolution ein Ende gemacht haben. Schon hieraus kann man ersehen, wieviel der Stadt an ihm gelegen war, und gleich als wären die städtischen Arbeiten während der letzten Jahre für ihn aufgespart worden, so häufen sich jetzt die Notizen über von ihm gelieferte Dinge in den Stadtrechnungen. Er muss 1457 den Stempel schneiden, der als Merkzeichen des Bocholter Zinngiessers dienen soll,[1] und eine Botenagraffe reparieren.[2] In den Jahren 1458 und 1459 scheint er vielleicht aus Rücksicht auf seine Dürftigkeit ein

---

bei over eygenen koste zu vorwerven. Unter diesen ausgewiesenen Braunschweigern, die im (weltlichen Gerichts-)Banne waren wird auch ein Goldschmied mit dem alttestamentlichen Namen Elias genannt.

[1] *Item Alef de tynngeter moste syn ampt bezweren do gaf men van de stadt wegen twe teken syn tynwerk mede te tekene, dair van gaf ich den goltsmede de to graven 5 1/2 alb.* Bocholter Zinnstempel aus dem 15. Jahrhundert sind mir nicht bekannt; eine Analogie würde das Beschauzeichen auf dem silbernen Rauchfasse (18. Jahrhundert) in der Hauptkirche bieten. (Fig. 35 c.)

[2] *Item den goldsmede dat he wat weder makede dat an Arndes des baden busse tobraken was, geg. 3 alb.* Die Ausgabe wiederholt sich 1459: *Item den goldsmede van de stadts siluerne busse to vermaken gege. 5 clymer.* Weitere Ausgaben dafür finden sich noch 1469, 1470, 1487. Ich möchte den rätselhaften Ausdruck «*bussen*» mit Wappenagraffen übersetzen, wie solche die Stadtboten und Spielleute bei feierlichen Anlässen zu tragen pflegten. Ein solches Schild (Spielmannswappen) von 1606 hat sich in Münster erhalten, ein ähnliches zeigt der Spielmann auf dem Stiche Israhels B 9. Sechs prachtvolle Botenwappen vom Goldschmiede Corneille de Bout, um 1482, bewahrt das Musée archéologique in Gent (Catalogue 1886. Nro 1001—1006). Verwandt sind die Pluvialschliessen in Hochelten (Clemen, Kunstdenkmäler der Rheinprovinz II, 76 f., 16 u. 17), Essen (a. a. O., 50,15) und im Bischöflichen Museum in Münster Nr. 73. Die Bocholter scheinen nicht sehr kostbar gewesen zu sein, sie kosteten (Neubeschaffung 1469) nur 2 rheinische Gulden Goldschmiedlohn.

Gehalt von der Stadt zu beziehen;[1] weitere Angaben enthalten die Stadtrechnungen nicht über ihn. Auf das Ende seiner Thätigkeit kann man nur indirekte Schlüsse ziehen, wobei freilich besonders zu beachten, dass die Stadtrechnungen von 1463, 1466, 1468, 1471—1475, 1478 und 1479 nicht erhalten sind.

1465 macht die Stadt Zahlungen für einen silbernen Stab nicht mehr direkt an den Goldschmied, sondern an Johann Rolofs, einen der beiden Amtmänner, die in vielbeschäftigten Zeiten zur Hilfe des Rentmeisters angestellt wurden;[2] schon dies deutet auf einen eingetretenen Wechsel. Sicher ist, dass sich 1469 in Bocholt kein Goldschmied mehr befand, denn alle Arbeiten für die Stadt werden von Goldschmieden benachbarter Orte ausgeführt; so eine Reparatur oder eher eine Neubeschaffung einer zweiten Agraffe von einem Goldschmiede von Xanten, 1469[3] und die Prachtmonstranz von einem Goldschmiede von Kleve 1470.[4] Nun befindet sich in der Hauptkirche noch ein schöner Kelch von 1465, der auf Grund einer ganz ähnlichen Behandlung des Fusses und Knaufes demselben Meister zuzuschreiben ist.[5] Also auch schon 1465 lebte in Bocholt kein

[1] *Item den goldsmyt van synen vordel dat men em des Jair gift gegeuen 6 Arnoldus gulden* und 1459 *Item den goltsmede vor syn vordel gegeuen 6 Arnoldus gulden.*

[2] *Item Johanne roloues van der stade silueren roede 6 rh. gulden.*

[3] *Item eynen goltsmyt van xanten van der stades twen silveren bussen to vermaken vor dat siluer, dat he dar to dete, en meysterloen to samen gege 2 rh. guld 13 alb.* Was die Ausgaben an Albert Rost, den ich sonst nur bei einer Turmuhrreparatur 1470 genannt fand, bedeuten soll: *van der stade baden bussen to vermalen* (1469) und *van eyn nye busse to vermalen* (1470), ist schwer zu sagen, (vielleicht farbige Zuthaten?). Viel kann es bei dem geringen Lohn von 1 alb 6 gr. nicht gewesen sein.

[4] *Item feria qūta post assumptionem gescenket den goltsmyt van Cleue, dye dye monstransie gemaket hept 6 q̄.* Die Monstranz, die in Bocholt trotz des Hinweises Reigers auf diese Notiz (Beitr. z. Gesch. d. Stadt B., S. 678) noch als Werk Meckenems gilt, ist abgebildet bei Chr. W. Schmidt, Kirchenmöbel und Utensilien aus dem Mittelalter in den Diözesen Cöln, Trier und Münster; Trier 1869 Tafel 21 u. 26. Die sehr nahe liegende, aber irrige Zuschreibung brachte m. W. zuerst Becker im Kunstblatt 1855.

[5] Er trägt die Inschrift mcccc lxv gertrudis ancemynck me dedit altari suo in buycholt. Eine Hilleke ansemynk wird 1409 in den Stadtrechnungen erwähnt, Gertrud ansemynck war Jungfer im sgt. lutlichen Kloster. (Rentenüberweisung im Vicarien Buche Urk. 53.

Goldschmied mehr, der solche Arbeiten hätte ausführen können. Wir müssen demnach den Tod des älteren Goldschmiedes von Bocholt vor 1465 ansetzen.

Ueberblicken wir in Kürze, was wir über ihn und über den Meister der Berliner Passion haben feststellen können. Der Goldschmied wird 1457 zum ersten Male in Bocholt erwähnt, und scheint nicht lange vorher sich dort niedergelassen zu haben. Von wo er kam, wird nirgendwo gesagt. Vor 1465 starb er. Der B. P. Meister ist 1450—1460 zu datieren, seine Kunst steht nicht mehr auf der ersten Stufe des Inkunabelstiches. Der früheste Terminus ante quem ist für seine Stiche und für Kopien nach denselben das Jahr 1463. Diese die Datierung der beiden Meister betreffenden Resultate stimmen demnach vollständig überein. Als Heimat des Passionsmeisters hat sich Nimwegen oder Arnheim ergeben; identifiziert man ihn mit dem Goldschmiede in Bocholt, so wäre er etwa 1456 über die Grenze nach Bocholt gezogen, das von den beiden genannten Städten nur 51 bzw. 49 km entfernt ist. Nimmt doch auch die Tradition bei Heinecken eine spätere Uebersiedelung des Meisters aus seiner Heimat nach Bocholt an. Wenn man nicht die Stiche mit den niederländischen Legenden aus stilistischen Gründen in die mittlere Zeit des Meisters rücken müsste, so würde die Mundart ihrer Aufschriften für einen Ort wie Bocholt kaum befremden, wo sich der fränkisch-westfälische Dialekt mit dem niederländischen eng vermengte und beide jedem verständlich waren; wie die S. 55 gedruckte Urkunde von 1493 deutlich zeigt. Es hätte für den Meister keine Veranlassung vorgelegen, mit seiner Uebersiedelung nach Bocholt auch seinen Dialekt in den Legenden auf den Stichen zu wechseln. Also auch hier keine Bedenken. Der Einwand, der Bocholter Goldschmied werde kein einziges Mal als Kupferstecher erwähnt, ist nicht stichhaltig, denn es geschieht bei Meckenem auch nicht.

Da also die archivalischen Quellen nichts enthalten, was einer Identifizierung widersprechen könnte, sondern sich sehr

---

Vgl. S. 54 Anm. 2). — Der Kelch galt auch auf der Ausstellung in Münster 1879 (Nro 315) als Arbeit Meckenems. Ueber eine authentische Goldschmiedearbeit Israhels von 1470, vgl. unten.

wohl mit ihr vereinigen lassen, so erhalten m. E. die Argumente, die in den nahen Beziehungen der beiden Meister in Zeichnung und Technik, in der Gleichheit ihrer Hausmarken und in der glaubhaften Tradition zu finden sind, volle Beweiskraft, der Bocholter Goldschmied ist derselbe, wie der Kupferstecher, der bisher das Pseudonym eines Meisters der Berliner Passion trug, und er war der Vater Israhel van Meckenems.

ISRAHEL VAN MECKENEM.

Von der Voraussetzung der Identität des in den vorangehenden Abschnitten besprochenen Goldschmiedes und Kupferstechers ausgehend, wenden wir uns nunmehr ausschliesslich dem Israhel van Meckenem zu. Bevor wir aber an die Betrachtung seiner Stiche gehen können, sind zuerst eine Reihe von Fragen, nach seiner Heimat, seinem Namen, seine Malerthätigkeit u. s. w., die in der Litteratur eine grosse Rolle spielen, zu erledigen, denen sich auch die wenigen bekannten Thatsachen aus der Geschichte seines schlichten Lebens anschliessen sollen.

Der Name und die Heimat.

Nur auf einem Stiche Israhels (B. 2) ist der Name des Meisters ohne jede Abkürzung angegeben, er lautet: *israhel van meckenem*; ein zweiter, B. 33, bringt ihn in der Form: *israhel vā meckē̄n*, auf einem dritten, S. 121, ist die Endsilbe des Hausnamens durch Auskratzen auf der Platte völlig unleserlich gemacht, man kann nur noch *Israhel meckē̄n* (?) entziffern.

In den Notizen der Bocholter Stadtrechnungen (S. 53 ff.) wird der Meister gewöhnlich kurz als *Israhel* bezeichnet, daneben finden sich zweimal die vollständigeren Formen *Israhel van meckenem* und *I van Meckene*, in den Urkunden lautet der Name beidemal *Israhel van meckenem.*

Diese einzig richtige Form seines Namens findet sich nun in der Litteratur über den Meister nur sehr selten, zuerst bei

Meermann,[1] dann noch einmal auf den Lithographien Strixners,[2] bis endlich Lehrs 1887 die richtige Form wieder einführte.[3]

Es gibt in der Kunstgeschichte wohl wenige Namen, die grösseren Schwankungen unterworfen gewesen sind, wie der unseres Meisters. Man würde meist kaum erraten können, dass er gemeint ist, wenn nicht der seltene Vorname Israhel und der Anfangsbuchstabe seines Hausnamens, M, einen Fingerzeig gäben. Zum ersten Male wird der Künstler in einer italienischen Quelle von 1585 mit Namen angeführt[4] und zwar als *Israel Metro*. Entweder liegt hier eine ganz irrige Lesung der Bezeichnungen auf den Stichen vor, oder es ist die italienisierte, vielleicht obendrein durch Druckfehler entstellte Wiedergabe einer älteren mir unbekannten Quelle.[5]

Bei Karl van Mander[6] heisst der Meister *van mentz*, was bisher immer auf Mainz bezogen wurde. In der That wird diese Stadt im Holländischen so geschrieben; ein Zusammenhang ist damit aber noch nicht erwiesen, denn wenn aus dem Namen Meckenem Bildungen wie *mocre*[7] oder *meheic*[8] werden können, so kann es auch Zufall sein, dass er eine Form annimmt, die sich mit dem Namen einer Stadt deckt, ähnlich wie die Form *Meckeñich* bei Quadt von Kinkelbach,[9] oder *Metz* bei Füssli.[10]

---

[1] Origines Typographiae 1765 p. 225. Zani, Materiali p. 9 ff., macht daraus *meckenein*.

[2] Die Sammlung Alt-, Nieder- und Oberdeutscher Gemälde der Gebr. Sulpize u. Melchior Boisserée. Stuttgart (München) 1821 — 1840.

[3] Katalog d. German. Museums, S. 38. Anm.

[4] G. P. Lomazzo. Trattato. Mailand, p. 482 und 690 . . . *Israel Metro Tedesco*, pittore. Von ihm haben es übernommen Baldinucci im Vocabulario und Orlandi Abcdedario, p. 250.

[5] Ihre Wertlosigkeiten beweisen die übrigen Angaben, Israhel sei der Erfinder des Kupferstichs, der Lehrer Schongauers u. s. w.

[6] Het Schilderboeck 1603. fol. 127b und 131a; bei Baldinucci, Vocabulario S. 2 und bei Orlandi Abcdedario S. 250 in der Form *menz*. Sandrarts Teutsche Malerakademie gibt *Israhel von Mainz*, dem entsprechend in der lateinischen Ausgabe *Israhel moguntinus*. Im Inventar vom Nachlasse Rembrandts., abgedr. bei Voesmaer R. 1877, S. 440 . . . *Israël van Mens*.

[7] Journal des voyages der Monsieur de Monconys. Lyon 1665, Part. II. p. 280.

[8] Gori, Notizie degl. Intergliatori 1813 p. 184.

[9] Teutscher Nation Herligkeit Köln 1609. Danach Paschius Inventa Nov-antiqua. Kiel 1696. 2 Aufl. 1700, p. 793.

[10] Allg. Künstler-Lexikon 2. Teil 4 Abschnitt (1816) S. 817. (offenbar Druckfehler.)

Erst Marolles hält sich bei der Feststellung des Namens direkt an die Bezeichnungen der Stiche:[1] er liest (wohl bei B. 33[2]) *Israhel Van Meck Broeckolt.* Darauf gehen die entstellten Formen *Israel Vanmeck Broeckholt* bei Florente le Comte[3] und *Israel Meck* bei Orlandi zurück.[4]

Sandrart nennt unsern Meister *Mechem,*[5] Orlandi *Mechen.*[6] Baldinucci wirft Lomazzos Angaben über den Israhel Metro Tedesco pittore und über Buon Martino ganz durcheinander und erhält so einen *Tedesco* und und einen *Israhel Martino,* führt aber auch noch an dritter Stelle einen *Israhel von Menz* auf.[7]

Die im 18. Jahrhundert gebräuchliche Form *Israel von Mecheln* bringt zuerst Paul Behaim 1618,[8] ihrer bediente sich auch Knorr bei der Unterschrift des Dresdener Lukasbildes (vergl. S. 31 Anm. 1), was wohl Heinecken bestimmt haben mag, sie anzuwenden.[9]

Die bis vor Kurzem allgemein giltige Form *Israel van Meckenen* aber stützt sich nur auf die Hypothese Heineckens, der Name des Meisters sei abzuleiten von dem Dörfchen Megchelen bei Bocholt,[10] das in der dortigen Mundart auch Meckenen genannt werde. Die Form *van Monster,* die Christ bringt, ist nur als Erklärungsversuch der Initialen Israhels auf Grund des Stiches B. 304, 154 zu betrachten.[11]

Stellen wir alle die Formen zusammen, die der Name Meckenem in der sich über einen Zeitraum von vierhundert Jahren erstreckenden Litteratur durchgemacht hat, so kann angesichts dieser langen Reihe — mecheln, mechem, mechenem,

[1] Catalogue 1666, p. 137 u. 149.
[2] Die Kapitalen der Bezeichnung lassen nicht erkennen, dass *van* klein zu schreiben ist.
[3] Cabinet des Singularitez d'Architecture etc. Brüssel 1702, p. 148.
[4] Abcdedario pittorico, p. 425.
[5] a. a. O., S. 219.
[6] a. a. O., p. 251.
[7] Vocabulario Toscano del arte del Disegno Florenz 1681, Vorrede u. p. 2.
[8] Verzeichnuss allerley Kunst, vgl. Wessely im Rep. VI, 61.
[9] Nachrichten 1768, Idée génerale 1771, Neue Nachrichten 1786, a. a. O.
[10] Id. gén., p. 226. Neue Bibl. XVI, S. 41. N. N. S. 436.
[11] Anzeige u. Auslegung der Monogrammatum. Leipzig 1747. S. 268 ff.

meckelen, meckenein, meckenen, meck, meckenich, meheic, mentz, menz, mens, metro, metz und mocre — kein Zweifel darüber bestehen, dass es unstatthaft wäre, aus dem einfachen Vorkommen einer jener Formen, die sich mit dem Namen einer Stadt oder eines Dorfes mehr oder minder decken, auf die Heimat des Meisters zu schliessen, selbst wenn — oder besser gerade wenn es sich um eine ältere Quelle handelt.

Dies ist aber bisher bei allen Hypothesen über Israhels Geburtsort geschehen; sie bergen aber noch einen zweiten Fehler, indem sie als bewiesen voraussetzen, dass das Wörtchen van vor dem Namen, welches übrigens der Meister vor 1480 überhaupt nicht gebraucht, beweise, dass „Meckenem" für Israhel kein Familienname, sondern persönliche Heimatsbezeichnung sei. Selbst wenn man das Erstere zugeben will, ist die Möglichkeit, dass sich Letztere nicht auf den Meister selbst, sondern auf seine Vorfahren und seine ganze Familie bezieht, nicht zu leugnen. Einen anderen, eigentlichen Hausnamen, nach dem man dann doch suchen müsste, geben uns weder die Bezeichnungen der Stiche, noch die zahlreichen Erwähnungen des Meisters in den Stadtrechnungen, noch die beiden Urkunden, noch die Inschrift seines Grabsteines.

Dass Israhel kein Bocholter gewesen sei, behauptet, freilich aber nur scheinbar, eine relativ frühe Quelle. Während Butzbach [1] 1505 ihn schlicht als Bocholter Bürger anführt und nichts von einer anderen Heimat sagt, gibt ihm Wimpheling [2] den Beinamen „Alemannus". Das ist bisher immer mit „Rheinschwabe" übersetzt worden, allein, wie der Zusammenhang ergibt, mit Unrecht. Denn es ist hier Wimpheling ausgesprochene Absicht, die Bedeutung der Deutschen für die Kunst zu erweisen, schon darum darf hier „Alemannus" nur mit „Deutscher" übersetzt werden; ausserdem nennt er auch Dürer, der doch sicher kein Rheinschwabe war, ebenso. Dementsprechend übersetzt Lomazzo

[1] Libellus de preclaris picturae professoribus, abgedruckt in Zahns Jahrb. d. Kunstw. II, S. 60 ... In arte sculpendi Israel civis bucoliensis iam subtilissimus predicatur.

[2] Rerum Germanicarum Epitome, Cap. 67 ... Icones Israelis Alemanni per universam Europam desiderantur ... Albertus Durer et ipse Alemannus imagines absolutissimas depingit.

ganz richtig: Israel Tedesco pittore.[1] Man darf sich also nicht auf Wimpheling berufen, wenn man die niederdeutsche Heimat Israhels in Frage ziehen will.

Seitdem wird mit mehr Bestimmtheit das van als Anzeichen einer Heimatsangabe aufgefasst, obwohl die Deutung der Initialen den Autoren erst seit 1765 diplomatisch genau vorlag.[2] Wollte man, wie schon gesagt, auf das einzige Vorkommen einer Namensform Gewicht legen, so lassen sich ebensoviel Gründe für Metz[3] wie für Mainz[4] anführen.

Die dem richtigen Namen des Meister lautlich ähnliche Form „van Mecheln" liess verschiedene Deutungen zu. Die nächstliegende, die Beziehung auf die Stadt Mecheln in Brabant fand kaum Vertreter und wurde bald aufgegeben.[5] Heinecken machte zuerst auf das Dörfchen Megchelen, das dort auch Meckenen genannt werde (zwischen Emmerich und Bocholt) aufmerksam. Die Vermutung fand allgemeine Annahme, bis Becker auf Grund archivalischer Quellen behauptete, Israhel entstamme einer seit dem Anfange des 15. Jahrhunderts in Bocholt nachweisbaren Familie Megchelen,[6] wodurch die Frage, ob diese mit dem Dorfe Megchelen in Verbindung zu bringen sei, für die Heimat Israhels belanglos wurde. Allein auch diese bis heute herrschende[7] Ansicht ist unhaltbar, die Quellen, auf die sich der Beweis stützt beweisen wie oben gezeigt ward vielmehr das Gegenteil.[8] Ebenso wenig ist an eine Herkunft, von der westfälischen Familie von Mechelen zu denken,[9] die seit 1374 durch Erbschaft in den Besitz des Hauses Sandfort[10] gekommen war. Allen diesen Deut-

---

[1] Trattato p. 690, danach Baldinucci Vocabulario, der ihn Tedesco nennt, auch Passavant (Kunstblatt 1833, S. 44) übersetzt richtig.

[2] Meermann, Origines typ. I, p. 255.

[3] Füssli, a. a. O.

[4] van Mander. Für Mainz tritt noch Kämmerer, Jahrb. XVII, S. 143 ein.

[5] z. B. Le Blanc Manuel II, (1856) p. 633.

[6] Kunstblatt 1839, S. 142.

[7] Willshire, Catalogue II, p. 445 ad 1. (1883).

[8] Dieser Nachweis ist bereits auf Seite 31 Anm. 1 erbracht.

[9] Tross, Westphalia 1826, S. 282. Kindlinger, Beiträge, Urk. 22, 23, 41, Nummer vom 18. März 1826.

[10] Bei Borke; Kreis Lüdinghausen, jetzt im Besitze des Landrats Graf Wedell. Seit 1374 führen die Mecheln auf Sandfort in Rot drei nach rechts gewendete silberne Bracken im Wappen. Das ältere

ungen, die von der Form „Mecheln" ausgehen, stehen nämlich gewichtige sprachliche Gründe entgegen; es ist völlig undenkbar, dass ein Name Mecheln zu Meckenem werde,[1] und so lange nicht diese Möglichkeit durch einen Kenner der in Betracht kommenden Dialekte nachgewiesen ist, dürfen die Kunsthistoriker an eine Beziehung des Namens zu Mecheln, so verlockend eine solche besonders zur Stadt Mecheln auch sein würde, nicht denken.

Quadt von Kinkelbach[2] nennt unsern Meister van Mechenich und fügt hinzu, er sei in der Eifel geboren. Leider muss man die so bestimmte Angaben wegen der groben Irrtümer, die sich sonst in dieser Quelle nachweisen lassen,[3] als höchst verdächtig bezweifeln. Die von Meermann[4] darauf aufgebaute Hypothese, Quad meine Meckenheim bei Münstereifel (und Bonn), hat das Eine für sich, dass unsere Sprachkenntnis für sie sprechen würde. Meckenem kann nur von Meckenheim abgeleitet werden. Dies ist in der That das einzige Positive, was aus dem Namen auf die Heimat geschlossen werden kann, aber auch dies betrifft nur die Familie des Meisters. Und welches Meckenheim gemeint ist, bleibt dabei noch fraglich; Flechsig[5] und Kämmerer[6] entschieden sich für das Dorf bei Worms. Ein Beweis für das eine oder das andere wird sich nur schwer erbringen lassen.

Dagegen ist eine merkwürdige Thatsache, die eher auf einen Zusammenhang der Familie Meckenem mit der Stadt Mecheln in

---

Wappen zeigt einen Schrägbalken (schrägrechts) in geteiltem Schilde. Ich verdanke diese Angaben Herrn Baron von Spiessen in Münster.

[1] So belehrt mich Prof. Dr. Joh. Frank in Bonn. Umgekehrt könne theoretisch wohl durch Dissimilation der Nasale Meckenem zu Meckelem und dann weiter zu Meckelen werden; ein Fall, der hier nicht in Betracht kommt.

[2] Teutscher Nat. Herligkeit, a. a. O.

[3] So soll z. B. der Meister F V B ein Schäfer im Bergischen gewesen sein, u. s. w. Auch die Wohlgemut-Irrlehre stammt von ihm. Seine Angabe auch bei Niesert, Litt. Nachrichten über d. i. Köln gedr. niederd. Bibel S. 14.

[4] Meermann, Origines, p. 255. Wenn bei Quadt nicht Meckenich sondern Meckenem stände, wäre das natürlich viel wahrscheinlicher. So könnte man aber mit demselben Rechte annehmen, Quadt habe an Meckernich (Kr. Schleiden) gedacht.

[5] Zeitschr. f. b. K., N. F. VIII, S. 71 Anm. 1.

[6] Jahrbuch. f. K., S. XVII, S. 149.

Brabant schliessen liesse, bisher ganz übersehen worden. Vergleichen wir nämlich das bekannte Wappen Israhels mit dem abgesetzten Pfahle, das uns durch mehrere seiner vollbezeichneten Stiche, wie durch die Grabsteinzeichnung überliefert ist, mit dem Stadtwappen von Mecheln, wird auf den ersten Blick klar, dass der abgesetzte Pfahl Meckenems letzterem entnommen ist. Das Stadtwappen ist durch fünf vertikale und eine horizontale Linie in zwölf Felder geteilt, deren erstes von oben rechts rot, das folgende golden u. s. w. tingiert ist, die Felder der unteren Wappenreihe sind schachbrettartig wechselnd gold und rot. Die Farben in dem Wappen Israhels sind unbekannt, da es nur durch Stiche und eine Zeichnung überliefert ist und die Tinkturenangabe durch Schraffierung damals noch unbekannt, war. Hier ist deutlich von den zwölf Feldern des Mechelner Stadtwappens das dritte (von rechts) der oberen Reihe und das vierte der unteren Reihe genommen und in einen weissen Schild gesetzt. Dass gerade diese beiden Felder, die im Stadtwappen dunkler erscheinen, an jenem Israhels auch dunkler wiedergegeben sind, da es die Breite des einzelnen Streifens im letzteren genau ein Sechstel der Schildbreite beträgt, beweist m. E. schlagend, dass an eine zufällige Uebereinstimmung nicht zu denken ist;[1] das Wappen des Meisters zeigt deutlich, dass es bewusst dem Stadtwappen entlehnt ist.

Dies Wappen hat nun nicht etwa Israhel selbst angenommen, sondern von seinem Vater ererbt; es findet sich schon auf einem seiner frühesten Stiche, und vor allem neben jenem seiner Mutter auf der Grabsteinzeichnung.[2] Aus den oben erwähnten sprachlichen Gründen darf nun aber nicht gefolgert werden, damit sei Mecheln als Heimat der Meckenems erwiesen, M. E. ist das Wappen mit dem Pfahl nur als ein in gewissem Sinne sprechendes zu betrachten, wie sie in jener Gegend und Zeit besonders beliebt waren.[3] Bei der Annahme eines Wappens wird wohl jenes Mitglied der Familie Meckenem, das zuerst den Pfahl im

---

[1] Trotz vielen Suchens konnte ich ein zweites Wappen von genau der Form, wie jenes Israhels, nicht finden, von jener des Stadtwappens nur ganz wenige, etwa vier.

[2] Vgl. S. 56 Anm. 1.

[3] Bocholt führt z. B. eine Buche im Wappen, Coesfeld einen Kuhkopf, Lüdinghausen eine Glocke (von »Läuten«) u. s. w.

Schilde geführt hat, nach einer lautlichen Aehnlichkeit des Namens mit einem Gegenstande, der sich als „gemeine Figur“ in das Wappen setzen liess, gesucht haben, und da etwas Anderes fehlt,[1] auf Mecheln und dessen Stadtwappen verfallen sein. Also auch hier kann man keinen Schluss auf die Heimat Israhels machen. Dass einzig Sichere ist, dass die Familie Meckenem dem Namen nach aus irgend einem Meckenheim herstammen muss.

Wo Israhel geboren, kann mit Sicherheit also nicht gesagt werden. Das Bürgerrecht der Stadt Bocholt, woran man zunächst denken muss, kann sowohl ererbt, wie erworben sein; sonst könnte man daraus, dass er nachweisbar in den letzten drei Jahrzehnten des Jahrhunderts es besitzt, seine Geburt in Bocholt folgern. Dass er auf vielen seiner Stiche den Namen der Stadt hinzugefügt, kann sowohl Lokalpatriotismus, wie Geschäftsinteresse sein.

Von dem Gesichtspunkte aus, dass der Meister der Berliner Passion der Vater Israhels und identisch mit dem in den Stadtrechnungen genannten Goldschmiede ist, müsste man annehmen, dass Israhel zwar nicht in Bocholt selbst geboren, aber doch 1457 schon in sehr zartem Alter von etwa sieben Jahren mit seinem Vater nach Bocholt gekommen sei. Genau dasselbe sagt schliesslich auch die Tradition, die Heinecken erwähnt. Der Geburtsort Israhels wäre dann in der früheren Heimat des Meisters der Berliner Passion zu suchen, also etwa Arnheim oder Nymwegen. Sicherheit darüber könnte nur die Bestimmung des auf der Grabsteinzeichnung uns überlieferte Wappen der Mutter Israhels geben. Leider ist sie bisher nicht gelungen; doch deuten gewisse Merkmale, wie z. B. die Lindenblätter, darauf hin, dass wir es mit einem niederrheinischen Geschlechte zu thun haben. Das würde also sehr wohl zu unserer Annahme stimmen.

Für Israhel selbst ist die Frage nach der Heimat auch schliesslich nicht von grosser Wichtigkeit. Wenn er mit seinem Vater 1457 nach Bocholt gekommen ist, so fallen — das kann man auf Grund seiner späteren Stiche, wie jenen von c. 1468, vgl. unten, mit Bestimmtheit sagen, — seine ersten Arbeiten

[1] Einzig liesse sich vielleicht das Wort Miärkel, der Balken, um den sich die Windmühle dreht, anführen.

mit dem Stichel und seine Ausbildung in eine Zeit, zu der er sich in Bocholt befand.

Nun teilt aber Reigers in der Zeitschrift a. a. O. eine noch heute in Bocholt lebendige Tradition mit, wonach der erste Stich Israhels ein Abbild des in der Kirche befindlichen wunderthätigen Kruzifixes gewesen sei. Wenn auch ein solches Blatt des Meisters mir nicht bekannt ist, so könnte man doch auch aus dieser Tradition folgern, dass die Thätigkeit Israhels erst begonnen hat, als er bereits nach Bocholt mit seinem Vater übersiedelt war.

Die archivalischen Quellen über Israhel.

Es muss leider gleich zu Anfang festgestellt werden, dass wir aus dem Bocholter Stadtarchive über die Jugendzeit Israhels nichts erfahren. Die Quellen über ihn beginnen erst mit dem Jahre 1480, was wohl hauptsächlich darin seinen Grund hat, dass aus den siebziger Jahren, in die wir allem Anscheine nach sein erstes Auftreten vorlegen müssen, sich nur zwei Stadtrechnungen, jene der Jahre 1476 und 1477 erhalten haben.

Die früheste Nachricht über ihn bringt eine Urkunde vom 21. April 1480,[1] die Becker nicht kannte und bisher nur von Reigers

[1] Zeitschr. f. Gesch. u. Altertumskunde Westfalens. XLIII, S. 104 f.: Wy borgemestere en Scepene ter tyt to Bocholte tugen in desen apenen breve vor allen Iuden, dat vor ons synt gekommen up onse Raidhues to Bocholte Sander Tyedekinch an dye eyne zyd en Israhel van Meckenem en Johan groneboem an die andere syde, die onder sich to twyste en to schellinge weren alz van Tymeringe wegen eyns huses dat Sander vorg. nye laten tymmeren en setten wolde an den markede tuschen der twyer Israhels en Johans vorg. oere husinge. En want sye dan an beyden zyden vorg. der schellinge vors. guetliken verbleuen synt en beloeft hebn tot uytsprake der borgemestere en scepenen vorg, so hebben wy Borgemestere en Scepene vorg. dye gelegenheit des huzes angemerket en seggen vor eyne uytsprake daer dye partyen an beyden zyden vorg. vruntliken mede gescheyden en verlyket sullen wesen, Alsoe, dat Sander tyedekinch vorg. gegunt en georloft waert, dat hye syn huess vorg. an beyden zyden under der eerden macb laten muren bess an Israhels en Johans vorg. oeren muren. En waner dye muren gelych der eerden gelacht synt, so mach Sander vorg. syn deel erftalen an ylker syd syns huzes vorg. tsamen betymmeren en laten muren uytgesacht eyn vyrdel voets sal hie van

ausgezogen wurde. Ihr zufolge war Israhel damals schon Besitzer eines Hauses am Markte. Noch heute bezeichnet wie schon erwähnt in Bocholt eine Tradition ein Haus am Markte, jetzt der Wwe A. Meyer gehörig, als dasjenige Israhels, und in der That lässt sich die Richtigkeit dieser Angabe auf Grund der genannten Urkunde zwingend beweisen. Von den vier Seiten des Marktes kommt nämlich nur die Nordseite in Betracht, da die Westseite das Rathaus, die Südseite ein einziges grosses Gebäude, und die Ostseite eine Strassengabelung einnimmt. An der Nordseite aber liegen nur 5 Häuser, von denen das mittelste von der Ueberlieferung als jenes Meckenems bezeichnet wird. Aus der genannten Urkunde und einem Schatzungsregister von 1498 kennen wir nun die Namen der Besitzer von vier nebeneinander liegenden Häusern, nämlich Raesfeld, Meckenem, Tiedeking, Groneboem. Die Reihenfolge versteht sich naturgemäss vom Standpunkte des vor den Häusern Stehenden aus, also von links nach rechts. Von den zwei so allein übrig bleibenden Möglichkeiten, dass Raesfeld entweder das erste der fünf Häuser, also das Eckhaus, oder das

---

synre erftalen an elker syd syns huzes onbetymmert laten, up dat dat spacium an elker syd syns huzes tuschen synen posten en der anderen posten vorg. wyt wesen sal seuen vyrdel voets, also dat Israhel vorg. en syn eruen an oere syden vor sich beholden ses vyrdel voets en Johan vorg. en syn eruen an oerer syde ses vyrdel voets en Sander vorg. an elker syd syns huzes vorg. eyn vyrdel voets. Vort sal Sander vorg. up syne kost buten an beyden zyden gelyck der eerden laten leggen eyns eyne steinene ghate van teygelsteinen of van estricke en dieseluen ghaten sullen myd des gelyck uyt en af draghen en hie sal dye laten leggen en maken na gut dunken der Borgemestere en Scepenen vorg. En wanner dye beyde zyden des huzes na oeren behoer so hoghe in dye lucht geueert synt, dan sal Sander vorg. up elker syden syns huzes vorg. up syne muren laten leggen eyne ghaete en dye also verwaren dat dat water daer van en die druppen en kubbinge Israhele an syner zyden en Johanne vorg. an synre zyden geynen schaden noch verdrieten doe. En Sander vorg. mach van synen gheuel an der anderen vorg. ghevele vor an beyden zyden to laten muren en doen dat beneden also besorgen, an elker zyden, dat dat water daer onder wal doerlopen mach. En oft hierynne desen vorg. punkten of anderen of tot tuygen tyden gebreke quemen, dat sol alle tyd staen tot verklaringe der Burgemesteren en Scepenen vorg. Hier mede sallen sye an beyden zyden vorg. van den gebrecke en twyste vorg. fruntliken gescheyden wesen zonder alle argelist. Deses tor tuge der waerheit is onser gemeinen scepenen segel van Bocholte umme bede willen van beyden zyden vorg. an desen brief gehangen. Datum anno domini m⁰ cccc⁰ octuagesimo feria sexta post dom. Misericord. domini. (Repertorium Nro 234. Pergament mit anhängendem Bocholter Stadtsiegel).

daneben liegende (zweite) besass, kommt nur die zweite in Betracht, weil nur auf beiden Seiten des vierten (also Tiedekingschen) Hauses die Breite der Gossen gleich ist,[1] was durch die Urkunde von 1480 bestimmt wird. Meckenem besass also in der That das dritte Haus der Reihe. Dieser umständliche Beweis mag überflüssig erscheinen, ist aber für die Wertschätzung der anderen Bocholter Lokaltradition von Wichtigkeit.

Finden wir in der Urkunde von 1480 Israhel schon als Hausbesitzer genannt, so sprechen auch die folgenden Erwähnungen seiner Person für einen ziemlichen Wohlstand und grosses Ansehen bei seinen Mitbürgern.

Er war Besitzer zweier Kühe, die mit denen der übrigen Bocholter auf die Stadtweide getrieben wurden.[2] 1482 wird er schon ausdrücklich als Meister angeführt, der sich so grosser Achtung bei seinen Mitbürgern erfreut, dass er als Gast zur Ratszeche eingeladen wird. Sicher war es schon damals seine Kunst, die ihm diese Ehrung eintrug. Als einen weiteren Beleg für seinen Wohlstand darf man auch das Fass Südwein anführen, das er 1487 mit einem rheinischen Gulden bei der Stadt versteuern muss.[3] Oefters finden wir den Meister mit Arbeiten[4] für die

---

[1] Die Nachmessungen an Ort und Stelle besorgte mein Freund Otto Steiner.

[2] 1482. *Item desse nabescreuen hebn oer koen vpt wecel bestadt: Meister Israhel ij koen.* Wecel ist der Name der gemeinen Weide, die seit 1484 in fünf Teile geteilt wurde. Jedes Fünftel, z. B. der Teil *an der nyenport*, *die bergerweyde* u. s. w. wurde jährlich einer Gruppe von Bürgern überwiesen, die gemeinsam ihr Vieh dort weiden liessen und eine kleine Abgabe dafür an die Stadt zu bezahlen hatten. Ausdrücklich genannt wird Israhel als Mitpächter nur bis 1488, meist in der Form: *Noch en deel als die bergerweyde, dat godeke stouer. Israhel, Storys Esselen, benynch en herbord stouer heben vor IX gold rh. fct xiiij rh. gl.* Oft wird der Name *isrl* abgekürzt. Seit 1488 heisst es summarisch . . . *dat godeke stouer mit syne gesellen heft*, so z. B. noch 1494 . . . *dat herbord stouer hadde met synen tostenden.* Sicher befand sich auch damals noch Israhel darunter.

[3] *Israhel versyʒets Aemb bastertʒ 1 rh. guld.* Ein Ohm enthält etwa 150 l.

[4] 1487. *Item gege. Isrl. dat he der stad sylvern busse hat vermakt ij alb.*

1488. *Item gegeuen meister Isrl. vor 1 deel siluers hat he makede an de ketten to der Scepenen ʒege! 7 lichte st. fac. an ʒwaren gelde v alb xj gr.*

1497. *Item Israhel op der stadʒ silveren roede toe vermaken gegeuen iij gul. iiii alb.*

Stadt beauftragt, er muss 1487 ein Botenschild reparieren, eine silberne Kette, an der das Stadtsiegel verwahrt wurde, anfertigen und 1497 einen wie es scheint sehr kostbaren Amtsstab herstellen.

Berichten uns diese Notizen von glücklichen Lebensverhältnissen, Ansehen und Arbeitsaufträgen des Meisters so sind andere Nachrichten über ihn unangenehmer Natur. Einmal muss er z. B. zwölf Gulden bezahlen, wahrscheinlich eine Strafe, die er sich in einem Rechtshandel zugezogen hatte. Wir finden deren mehrere erwähnt, bei denen die Entscheidung meist von Münster geholt werden musste. Freilich wird man in allen Fällen nicht gerade den Meister selbst dafür verantwortlich machen dürfen, denn einige male finden wir bei derartigen Posten der Stadtrechnung ausdrücklich die Frau Israhels, Ida, als Partei erwähnt, die dann auch als Trägerin der Kosten bezw. Geldbussen genannt wird.[1] 1490 hängt die Summe, die sie als Gerichtskosten bezahlen muss, vielleicht mit einer Klagesache zusammen, in die im selben Jahre ihr Sohn Herbert verwickelt zu sein scheint.[2] Mit einiger Wahrscheinlichkeit kann man den Grund eines Rechtsstreites zwischen Jakob Raesfeld und Israhel, der 1492 zur Entscheidung in Münster kam,[3] angeben; da beide, wie wir aus einem Schatzungsverzeichnisse von 1498 wissen, neben einander wohnten, werden wohl nachbarliche Zwistigkeiten,[4] ähnlich denen des Jahres 1480, die Veranlassung geboten haben. Be-

1498. *Item Israel van meckenē op der Stadȝ rode to maken gege ij gul.*

1499. *Item meister Israel van restande van de silueren roede vyff guld.*

Item van Israel van meckenem twelff gulden. (Uth den restande).

[1] *Item ock van vrou ysraels 1½ guld. um ordel willen.*

[2] *Item Sabbo. post oculi reden na munster johan rolinck Burghmester, Thyes holle und johan gronebom vmb ordel ordele (!) to halen antreffen wilh. anke.* (ankemink?), *johan ȝeneker wilhem raesfeld, johan hulsma(?), Bort israels en hinrich van krechtink. Jnd* (d. h. der Bürgermeister und die 2 Schöffen) *weren vthe iiij nachte en vyff dage en hebben verdaen xvij guld x alb xx gr.*

[3] *Sabb. post visitationem marie worden deputert to munster Lodde ko*(nich) *Roloff ten vryhues en johan gronebom vme ordele tuschen Jacob Raesfeldȝ en Israhel, voren do mede Gerit mayer en Ide israhels husfruw en waren uthe iiij nachte en vyff dage en hebn verdaen xvij guld x alb xx gr.* Ferner bei der Verrechnung der Ausgaben. *Had men hier tebate van Yde vyff guld.*

[4] Die erwähnten Notizen im Schatzungsverzeichnis lauten *Johan Raesfeld 4 pers(onen) Mester Israhel 4 pers. Sander Tedeking u. s. w.*

sonders bewerkenswert ist aber, dass auch Ida die beschwerliche Reise nach Münster mitmachte und zwar, wie man m. E. aus ihrer Erwähnung in der Stadtrechnung schliessen darf, nicht ohne ganz an der Sache unbeteiligt zu sein, wenn gleich man auch nicht weiss, ob die 5 Gulden, die die Stadtkasse von ihr zu Gute hat, eine Entschädigung oder eine Strafe bedeuten, und was die zwölf Groschen sollen, die grade sie, nicht etwa ihr Mann, 1494 bezahlen muss.[1] Dass sie in der That eine unruhige Person war, die den Behörden wohl zu schaffen machen konnte, beweist eine Urkunde, die von keinem geringeren, als dem Bischofe von Münster ausgestellt ist und die erkennen lässt, dass sich Ida schwere Beschuldigungen gegen den bischöflichen Amtsrentmeister des Amtes Ahaus hatte zu schulden kommen lassen.[2] Uebrigens finden wir auch eine Schwester Israhels 1494 erwähnt, deren Vornamen wir aber nicht kennen.[3]

Die einzige bestimmte Zeitangabe von Bedeutung, die uns aus Israhels Leben erhalten ist, ist sein Todesdatum, der 10. November 1503;[4] wir erfahren es aus der Zeichnung seines Grab-

---

[1] *Item van Israhels hausfraw xij gr.*

[2] Vgl. Reigers i. d. Zeitschrift. Bd. 43 S. 105 u. 115. Die Urkunde (Stadtarchiv Nr. 264) lautet: Hinrick van gots gnade Bischop to Munster etc. Leven getruwen als y vns op clageschryft unses renthemesters ton Ahuys Hilbrand Buschoves over Iden vwes medeborgers Israhels van Meckenem huesfrouwen under andenn weder hebn geschreuen, dat er dorch u sulcks voergeholden unn dor up tor andtworde geworden zy, ze ghyne woerde hebn luden laten unses renthemesters vorsc. gelymp unn eer andreppen myt begerten sodan gebreck guetlicken hengelacht mochten weerden, so hebn wy unsen rent. sulcks voergeuen, wes zyne meynonge dar up zy, de uth unser underwysynge erbodigh unn willig is, sulcks voer uns eder unsen dar to gesckickeden reeden to geborliker uthdracht gesletten weerde, so wy dan doch yn kort unse reede unn frunde anderer gebrecke haluen in den oert schicken weerden, den wy sunderlinx bevell dar van mede geuende werden, zo is onze ernstlike meynonge, gy dersulften Yden dar to holden un vermogen, als er sulcks gewyttiget sall werden, als dan hy der hant te syne unn dar to volgich to wesen, de dynge na den redden vth to dragen, zo et na der billicheit geboeren will, umb vorder last dar van errysen mochte verhot blyve. Geg. to Meppen des dinxedages na sunte Jacobi apli. dage anno etc. xcvj (26. Juli 1496.) Papier. Die Aufschrift lautet: Unsen leven getruwen Borgemester un Raede unser Stadt Bocholt.

[3] *Item Israhels suster vj. gr.*

[4] Zuweilen findet sich irrtümlich 3. Juli (Tag der Translation) angegeben.

steines, die das Britische Museum[1] bewahrt. Diese zeigt am Rande mit einer breiten Einfassung, welche die Schrift und Vierpässe in den Ecken enthält, versehen, im Mittelraum in einem hohen ornamental umrahmten Querstreifen neben einander zwei Wappen: Jenes zur Linken zeigt den abgesetzten Pfahl Meckenems, den Helmschmuck bilden zwei Adlerflügel. Das andere rechts zeigt einen sechsstrahligen Stern, von sechs Lindenblättern (oder sind es Muscheln?) umgeben. Wie wir in dem ersten ohne Zweifel das Wappen des Vaters Israhels erblicken dürfen, so repräsentiert das andere jenes seiner Mutter. Leider wissen wir wie gesagt nicht, welcher Familie es angehörte.

Aus diesen dürftigen Nachrichten, die zum Teile schon von Becker veröffentlicht sind und von Passavant fehlerhaft nachgedruckt wurden, gilt es nun wenigstens auf die wichtigsten Fragen für die frühe Zeit Meckenems Antwort zu suchen.

Dass für die Bestimmung seines Geburtsjahres die ältere Litteratur[2] ganz wertlos ist, versteht sich von selbst; und leider beginnen die archivalischen Nachrichten über ihn erst 1480. Aber die Beziehungen, in denen er hier erwähnt wird, zwingen, bei der Ansetzung seines Geburtsjahres weit zurückzugehen. Er wird 1480 schon Meister genannt, und so schwankend auch der Handwerksgebrauch der Goldschmiedezunft damals gewesen sein mag, so werden wir doch das Alter eines Meisters, der an der Ratszeche teilnehmen darf, eine hohe Ehrung in jener Zeit, nicht unter 30 Jahre ansetzen. Dem entspricht vollkommen, dass 1490

---

[1] Willshire Cat. II, 445, 1. Nachstich bei Ottley, Inquiry. Bd. 2. Die Umschrift lautet danach: *In den jaer onses heeren mv^c en iij up sinte mertyns avent starf de erber meister Israhel vā mecknē syn siele roste in vrede. Roste* hier gleich *ruste*, ruhe.

[2] Lomazzo gab 1490 als die Zeit des ersten Auftretens Israhels an, Sandrart glaubte lediglich auf Grund der Zeichnung und der Kleidung der Figuren auf Israhels Stichen diese schon um 1450 setzen zu müssen. Später kann infolge der Einschiebung eines «Vaters» Israhels eine frühere Datierung auf, die bald mit der Datierung der Grisaille Jan van Eycks 1435, bald mit den Jahrzahlen 1445 auf dem Dresdener Lukasstiche (vgl. S. 31), der 1452 gelesenen Zahl auf dem Wiener Bilde, 1455 auf dem Israhel zugeschriebenen Stiche des H. S. (L. im Rep, XIV, S. 201.), und 1457 auf dem Schleissheimer Bilde in Verbindung gebracht wurde. Für die genannten Gemälde vgl. den Abschnitt über die angebliche Malerthätigkeit Israhels S. 68 ff. Joubert (Manuel II, 273) gibt 1424 als Geburtsjahr an, nach einer mir unbekannten Quelle, Füssli (2 T. 4 Abt. S. 818) 1426.

ein Sohn von ihm, Herbord Israhels, schon im strafmündigen Alter steht. Danach muss seine Vermählung mit Ida, die auch erst 1490 genannt wird, in den Anfang der 70er Jahre gesetzt werden; sein Niederlassen als Meister und seine Heirat werden wohl in dieselbe Zeit fallen. Demnach ist seine Geburt aller Wahrscheinlichkeit nach noch kurz vor 1450 zu setzen, wenige Jahre später, als diejenige Schongauers.

Da nun sein Vater, der Meister der B. P. erst 1457 nach Bocholt gekommen war, müssen wir annehmen, dass Israhel noch in dessen früherer Heimat, nicht in Bocholt, geboren sei; er dürfte also bei der Uebersiedelung seines Vaters dorthin (vielleicht zusammen mit seiner Schwester) etwa im 7—10. Lebensjahre gestanden haben.

Den Hausnamen seiner Frau Ida, die wohl Bocholterin war, erfahren wir nicht. Vielleicht trifft aber folgende Vermutung das Richtige. Wir finden nämlich 1534 einen Israhel Ernsts und einen Herbord Ernstes, wohl Brüder, erwähnt. Der Erstere ist damals im Besitze des Hauses am Markte, das früher Israhel gehörte, wie sich aus einem Vergleiche mit der Urkunde von 1480 und dem Schatzungsverzeichnisse von 1498 ergibt. Ernst oder Ernstes nun ist der Name einer Bocholter Familie, aus der namentlich ein Herbord Ernst seit 1448 bis 1487 oft in den Stadtrechnungen genannt wird. Dieser Herbord dürfte der Schwager Israhels sein. Eine verwandtschaftliche Beziehung zwischen beiden Brüdern Ernsts und Meckenem ist wegen des seltenen, in Bocholt im ganzen 15. Jahrhundert nicht ein drittes Mal nachzuweisenden alttestamentlichen Namens unbedingt anzunehmen; auch ist der erbliche Uebergang der Hauses an die Ernstes der wahrscheinlichste. Für die Verwandtschaft der Genannten gäbe es unter dieser Voraussetzung zwei Möglichkeiten: Entweder sind die 1534 erwähnten Israhel und Herbord Ernstes Söhne Israhel van Meckenems. Die vier Personen des Hausstandes Israhels von 1498 (S. 54 Anm. 4) sind dann zu deuten als Israhel, Ida, ihr (1490 erwähnter, S. 54) Sohn Bord sind entweder der Israhel

[1] Verzeichniss zu der am 17. März 1534 vom Landtage zu Hiltrup dem Bischof zur Deckung der Belagerung Münsters bewilligten Rentensteuer. Jakob von Raesfeld 2 dubbelte, ferner Israhel Ernstes (desgl.) Bernt Tiedeking (desgl.) Ebendort ein Herbord ernstes.

oder die Schwester Israhels; eine etwas gezwungene Erklärung. Dass, wie in diesem Falle, die Kinder den Namen der Mutter führen, kommt in jener Zeit in Westfalen nur vor, wenn auf dem Lande eine Erbtochter heiratet,[1] (oder wie man dort zu sagen pflegt in den Hof hinein heiratet, der Mann führt dann auch den Namen des Hofes, also den der Frau), bei unehelicher Geburt und möglicher Weise noch in dem einen Falle, dass der Vater aus der Fremde kömmt, ähnlich wie in dem ersten Falle. Alles das ist für Israhel sehr unwahrscheinlich.

Oder aber die Verwandtschaft besteht darin, dass Herbord und Israhels Ernstes nicht die Kinder Israhels van Meckenem, sondern seines Schwagers, etwa des erwähnten Herbord Ernstes waren. Der eine von ihnen erbt dann den Vornamen seines Vaters, der andere wird das Patenkind des hochangesehenen, vermögenden Meisters, als solches erbt Israhel Ernstes dann auch später das Haus seines Taufpaten, sei es dass der Sohn des Meisters, Herbord (van Meckenem) 1534 schon gestorben war, oder sonst Bocholt verlassen hatte. Die vier Personen des Schatzungsregisters von 1498 wären dann Israhel, seine Schwester, seine Frau, und der damals noch lebende Sohn Herbord. Diese Annahme ist meines Ermessens weit ungezwungener, ja natürlich. Der einzige Grund, der sich für die erste Auffassung vorbringen liesse, die Namensgleichheit beim Sohne Meckenems und dem Ernstes, spricht doch im Grunde nur für das Bestehen einer Verwandtschaft zwischen beiden Familien. Mag man nun die eine oder die andere Auffassung vorziehen, in beiden Fällen erscheint Ida als eine Angehörige der Bocholter Familie Ernstes.[2]

Sonstige Quellen über Israhel.

Hier darf wohl zuerst das Portrait Israhels und seiner Frau, der Stich B. 1, besprochen werden; ist er doch nicht ungeeignet,

[1] Homeyer die Haus- und Hofmarken § 74: Die Hofnamen S. 200 ff.

[2] Herr Privatdocent Dr. Schmitz, dem ich die Notiz von 1534 verdanke, glaubte anfangs (Sitzung des Altertumsvereins in Münster, Januar 1897) Ernstes sei der eigentliche Hausname Israhels gewesen; vgl. die Gründe, die mich bestimmen die anderer Meinung zu vertreten, S. 57; übrigens hat Schmitz auch die Behauptung aufgegeben.

unsere Anschauung vom Meister und seiner Ehehälfte lebendig zu illustrieren.

Vor einem engen Rahmen, den eine dunkle Tapete mit Granatmusterung füllt, sind beide Köpfe nah beieinander dargestellt: Sie trägt ein weit ausgeschnittenes, pelzbesetztes Kleid und die grosse künstlich gefaltete Haube, deren Zipfel unter dem Kinn mit einer Stecknadel befestigt sind; er mit schmuckloser Mütze mit umgeschlagenem Rande, hat ein Mäntelchen um die Schultern gelegt.

Mit einer Natürlichkeit und Lebendigkeit, deren Drastik uns unwillkürlich lächeln macht, treten die beiden Gestalten vor uns hin. Sein glattrasiertes Gesicht mit den kräftigen Backenknochen, plumper Nase und Lippen kann freilich nichts weniger als schön und bedeutend genannt werden; aus den kleinen blöden Augen mit den schweren Lidern spricht kein Genius, aber ihr gutmütiger Ausdruck und der breite freundliche Zug um den Mund berühren nicht unsympathisch. Ein fleissiger und biederer etwas trockener Meister, wie wir ihn uns nach seinem Werke vorstellen müssen, so tritt er uns hier auch im Bilde entgegen. Daneben seine Frau, von voller Gesichtsbildung, leicht geschwungenem kleinen Mund und lebendigen Augen. In ihrem Ausdruck liegt etwas von Spannung, als fiele es der Dargestellten schwer, so lange still zum Portrait zu sitzen, vielleicht auch ein etwas gekünsteltes Lächeln. Ihr trauen wir zu, dass sie in nachbarlichem Streite nicht das letzte Wort auf sich sitzen liess und in ihrem Gerede selbst vor der hohen Person eines Bischöflichen Amtsrentemeisters keine Scheu zeigte. Der Gegensatz ihres bewussten offenen Dreinschauens und seines niedergeschlagenen Blickes hat fast etwas erheiterndes. Darf man dabei vielleicht an zwei tolle Darstellungen des in jener Zeit so beliebten Sujets vom unterjochten Ehemann denken, die sich im Oeuvre Israhels, B. 173 und P. II, 240, 208, finden?

Aber das Bild bietet uns nicht nur eine lebendige Anschauung Beider, es ist auch sonst in mancher Beziehung bemerkenswert. Es ist das erste Meisterportrait in der vervielfältigenden Kunst und müsste demnach in der Kultur- und Kunstgeschichte eine Rolle spielen, die ihm immer noch vorenthalten wird.[1] Während die

[1] So wird es bei Lehmann, das deutsche Bildnis, garnicht erwähnt.

Maler der gleichen Zeit ihr Eigenbild wohl versteckt im Hintergrunde, über eine Mauer spähend, durch eine Thür eintretend oder gar nur im Wandspiegel sichtbar, bescheiden in Grösse eines Mäuschens anzubringen pflegten, bilden hier die Köpfe den einzigen Gegenstand der Darstellung mit deutlicher Unterschrift, und zwar ist es nicht nur das Portrait des Meisters sondern auch seiner Frau, die so in einem Grade hervortritt, wie es meines Wissens in der älteren Kunst einzig dasteht.

Ohne Zweifel spricht sich in diesem Bilde ein Bewusstsein und eine Individualität aus, die wir bei einem Meister seiner Handwerksstellung und seiner doch mässigen Bedeutung für die Kunst seiner Zeit nicht suchen würden und die uns darum in Erstaunen setzt, weil sie uns im Widerspruche zur Mache und zur Nichtoriginalität seiner Stiche zu stehen scheint. Aber verwandte Aeusserungen treten uns allenthalben bei ihm entgegen, so zunächst in der Art seiner Bezeichnungen. Schon seine allerersten stümperhaften Versuche zeigen seine Hausmarke, oft sogar in einem Schildchen angebracht. Auf den Blättern, die Israhel als Lehrbube oder Gesell in einer fremden Werkstätt anfertigte, musste natürlich der Name in der Regel fortbleiben; seine Stelle vertreten dann Legenden über den Ort der Entstehung (B. X, 64, 13 und VI, 304, 154), das auf Bocholt zu beziehende b (Willshire, Cat. II, 62, G. 29; Rep. XI, 61, 130), eine andere Marke (Rep. XXII, 192, 8; P. II, 89, 38) oder sein Wappen (Rep. XXII, 192, 8; B. VI, 244, 120; Rep. XII, 343, 138; P. II, 198, 262 u. s. w.). Seitdem Israhel dann aber selbständig geworden, lässt er kaum einen Stich (höchstens die obscönen) unbezeichnet und sein Name findet sich dann oft an ganz unpassenden Stellen, z. B. trägt auf dem Stiche P. II, 84, 16 die Taube des hl. Geistes, die über der Madonna schwebt, in ihren Füsschen ein Spruchband, auf dem nicht etwa ein Bibelspruch, sondern sein Name *Israhel mecken* zu lesen ist und auf dem Blatte B. VI, 296, 14 steht auf dem Grabstein des Lazarus deutlich *M A.* Unser modernes Empfinden stösst es dabei besonders, dass weitaus der grösste Teil der voll bezeichneten Stiche nicht einmal Israhels geistiges Eigentum, ja in manchen Fällen gar nur Retouchen von seiner Hand. Angesichts dessen überrascht es, dass eines seiner Blätter, B. VI, 282, 206, den so bescheiden klingenden und doch

so stolzen Spruch *Da gloriam deo* trägt, während ein van Eyck seine ewigen Meisterwerke mit den Worten *als ikh kan* um Nachsicht bitten lässt. Ein Stich seiner Hand, Kopie nach E. S., B. VI, 236, 103 trägt die Bezeichnung *Israhel fecit*, ein Beiwort, das bezüglich der Kupferstiche für das ganze fünfzehnte Jahrhundert einzig dasteht und das zu dokumentieren scheint, dass der Meister seinen Stich nicht geringer achtete als ein Maler sein Bild.

Am meisten wird befremden, dass wir von einem seiner Stiche (B. VI, 211, 23) einen Probeetat kennen, das früheste Vorkommen dieses Mittels, vor Vollendung der Platte die Wirkung zu prüfen und eventuell Aenderungen vornehmen zu können, von dem wir in der ganzen Geschichte des Kupferstiches wissen. Aehnlich ist es auch mit den Retouchen seiner Stiche. Nicht als ob er der erste Meister gewesen wäre, der ausgedruckte Platten durch Ueberarbeiten wieder zum Abziehen geeignet machte. Deren kennt man schon aus der Zeit des Spielkartenmeisters und auch zahlreiche Retouchen im Werke Israhels gehören zu dieser Kategorie. Andere und zwar weitaus die meisten der verschiedenen Etats seiner Stiche verraten aber weder den Zweck, die Abzugsfähigkeit der Platten wiederherzustellen, noch handelt es sich um Umwertung künstlerischer Wirkungen, Herausholen von Licht und Verstärkung von Schatten; sie scheinen nur um ihrer selbst willen gemacht zu sein, und sind eigentlich mehr unbedeutende Veränderungen als wirkliche Retouchen. Da wird z. B. auf einem Gewandstückchen ein Brokatmuster hinzugefügt, eine zweite Einfassungslinie des Nimbus oder des Halssaumes angegeben, der Boden gestrichelt u. s. w. Oft vermag das geübteste Auge nur nach langem Suchen solche minutiöse Unterschiede zweier Etats herauszutüfteln, wie z. B. bei dem grossen Stiche des Todes Mariae nach Schongauer, B. VI, 223, 50, wo der erste und zweite Etat dadurch von einander abweichen, dass ein etwa $^1/_4$ qcm grosses Gewandteilchen nach rechts bzw. nach links unten gestrichelt ist. Heute, wo der Sammeleifer solch minimalen Abweichungen eine besonders liebevolle Aufmerksamkeit widmet, würde sich diese Art von Retouche bei einem Kupferstecher begreiflich finden lassen; bei einem Meister des 15. Jahrhunderts scheint es mir eher ein philiströses, fast etwas krankhaftes Herumändern zu sein, ein billiges und nichtsagendes Mittel,

aus einem schon beendeten Werke etwas Anderes, Neuerscheinendes zu machen und sich daran freuen zu können. Es ist kein Zufall, dass es keine Retouchen von Schongauers Stichen gibt.

Der Hauptvorwurf, der heute fast allgemein gegen Israhel erhoben wird, ist bekanntlich der, dass nur ein Teil seiner Stiche auf seine eigene Erfindung, dagegen sehr viele auf Originale anderer Künstler, E. S., Schongauer, P. W., Meister des Amsterdamer Kabinetts, W ♦, Dürer, Holbein u. s. w. zurückzuführen sei. Diese Thatsache kann und will ich nicht im mindesten leugnen, im Gegenteil wird man im Oeuvre-Katalog finden, dass ich für weit mehr seiner Stiche Vorlagen von fremder Hand, darunter z. B. auch für die Genreszenen aus dem Alltagleben, annehme, als es bisher geschah, nur muss man nachdrücklich hervorheben, dass man nur von einem modernen Gesichtspunkte aus dem Meister einen Vorwurf machen kann. Wenn Israhel auch kein Schongauer, E. S. oder P. W., so steht er doch hoch über dem Bandrollenmeister oder Erasmusstecher und vor allem ist die in den meisten neueren Handbüchern angedeutete Vermutung, es seien vielleicht alle seine Stiche fremdes Eigentum und darum auch der Meister selbst für die Kunstgeschichte völlig belanglos, zurückzuweisen. Man darf ihr gegenüber sich beschränken, auf zwei Stiche seiner Hand hinzuweisen; einmal auf das Selbstportrait, das wir bereits gewürdigt haben, und auf das grosse Namensornament (B. VI, 282, 206), das in der Verteilung des Blattwerkes über die ganze Fläche, in dem spielenden Durcheinanderschlingen der Schnörkel und Blätter, der virtuosen Technik zu dem Hervorragendsten gezählt werden muss, was seine Zeit hervorgebracht hat, ein Meisterwerk, das in der eigenartigen Umkleidung grosser Buchstaben durch reiches Blattwerk um ein Jahrhundert allen ähnlichen Darstellungen vorauseilt. Das sind beides nachweislich eigene Arbeiten und doch gewiss nicht die einzigen in seinem grossen Werke.

Denselben Vorwurf, fremde Vorlagen kopiert oder Motive entlehnt zu haben, kann man übrigens kaum einem Kupferstecher des fünfzehnten Jahrhunderts ersparen. Bei ihnen allen hat sich bei näherer Beschäftigung mit den gleichzeitigen Gemälden, Holzschnitten, Schrottschnitten u. s. w. das eine oder andere Plagiat oder mindestens Entlehnung nachweisen lassen, von Stechern,

deren Werk sich nur aus Kopien zusammensetzt, wie Wenzel, b. g., Bandrollenmann, Erasmusstecher, J. C. oder dem Meister von 1462 ganz zu schweigen. Dass bei Meckenem so ausserordentlich zahlreiche Stiche, etwa 300, als Kopien nachweisbar sind (denen 300 andere gegenüberstehen), hat seinen Grund darin, dass er in der Hauptsache Kupferstiche kopierte, die uns zur Zeit weit besser bekannt, als die Holzschnitte. Unsere heutige erste Forderung an einen Künstler, sich von jeder Entlehnung frei zu halten und nur Eigenes zu bringen, galt sicher nicht im 15. Jahrhundert, und es hiesse einen modernen Massstab anlegen, wollte man darum über einen Meister jener Zeit den Stab brechen.

Wenn man im Folgenden das schlichte Leben Israhels, besonders seine Jugendzeit verfolgt, so wird man sein vieles Kopieren wohl verstehen; er wurde durch Alles dazu gedrängt. Schon früh griff er zum Grabstichel und führte, wie nicht anders zu erwarten, seine ersten Versuche nach den Vorlagen seines Vaters, des Meisters der B. P. aus; als dieser ihm bald — Israhel mochte damals 15 Jahre zählen — entrissen, sah er sich nicht nur seines Vaters, sondern auch des Lehrers beraubt und wird gezwungen gewesen sein, seine weitere Ausbildung im Stechen ohne persönliche, sozusagen fachmännische Leitung durch zahlloses Kopieren der Stiche anderer Meister, die sich bis zu seinem Wohnort hin verschlugen, zu suchen. Dazu kam die Sorge um den Lebensunterhalt; sein Vater hatte stets der Unterstützung der Stadt bedurft, und so zwang Israhel, der zu eigenen Arbeiten damals noch zu jung war, die Not, sich mit Kopieren und Retouchieren der Platten seines Vaters das Nötigste zu verschaffen. Gerade bei den Blättern aus dieser Zeit ist die Ungeschicklichkeit, Flüchtigkeit und das Mangelhafte der Technik und des Druckverfahrens sehr auffällig. Erst später kam er auf der Wanderschaft zu einem Kupferstecher, der aber ihn mehr ausgenutzt, wie gefördert zu haben scheint, und der ihn besonders mit Retouchieren fremder Platten, der denkbarst unselbständigen Arbeit, beschäftigte. Da ist wohl verständlich, dass er erst später, als einiger Wohlstand bei ihm eingekehrt war, und ihn seine Lage nicht mehr zu raschem, flüchtigen Nachstechen zwang, sich zu eigenen Arbeiten emporraffte, um freilich noch nebenbei oft genug, sobald er guter Vorlagen habhaft werden konnte, diese so gut es gehen wollte

zu kopieren und so den Meisterwerken Schongauers, des P. W. und Dürers seinen Tribut zu entrichten. Wozu ihn anfangs nur die Not getrieben, das war ihm später so in Fleisch und Blut übergegangen, dass er, wie es scheint, es nicht mehr lassen konnte. Was hätte ihn auch abhalten sollen? Kopieren erforderte einige handwerksmässige, leicht zu erwerbende Geschicklichkeit, weder Studien noch Uebertragung in andere Technik, ging aber rascher und war darum auch gewinnbringender als mühsames eigenes Schaffen. In Bocholt kannte wohl keiner die schöneren Originale Schongauers, sondern jeder war mit den Kopien Meckenems ohne Zweifel ganz zufrieden.

Noch ein wichtiger Punkt: Meckenem war Goldschmied und zwar in erster Linie Goldschmied. Er selbst nennt sich so auf dem Stiche B. 1; und auch in den Bocholter Quellen wird nie mit einem Worte seines Stechens gedacht; nur den Goldschmiedearbeiten, die er für die Stadt lieferte, verdanken wir die Notizen in den Stadtrechnungen. Dem entsprechend wird seine Ausbildung in Lehr- und Wanderzeit zunächst die eines Goldschmiedes, und auch später das Stechen nur eine Nebenbeschäftigung, wenn auch das Hauptverdienst und die Quelle seiner Berühmtheit gewesen sein. Die grosse Zahl seiner Stiche widerspricht dem nicht, sie steht einer vierzigjährigen Schaffenszeit gegenüber;[1] die Blätter sind ja meist kleineren Formates und zeigen zum grössten Teil keine solche Bearbeitung der ganzen Platte, wie etwa die Stiche Dürers. Israhel ist bisher einseitig von der Kunstgeschichte als Kupferstecher betrachtet worden und danach be- und meist verurteilt; man würde aber ihm und den übrigen Goldschmieden-Kupferstechern seiner Zeit wohl mehr gerecht, wenn man diese bedeutungsvolle Vereinigung von Kunst und Kunstgewerbe zum Massstabe ihres Wertes machte; eine Arbeit, die uns die Zukunft noch bringen muss, und der es vorbehalten sein wird, hier Licht zu schaffen.

Wenn zum Schlusse noch ein paar Bemerkungen über den Charakter Israhels gestattet sind, so geschieht es im Bewusstsein, dass auf Grund der kümmerlich wenigen Anhaltspunkte,

[1] d. h. etwa einer jährlichen Arbeit eine Kupferplatte von 45 cm Höhe und Breite.

deren Auswahl der Zufall geleitet, über einen Mann, dessen Leben vier Jahrhunderte vor uns liegt, ein apodiktisches Urteil zu fällen uns nicht zusteht. Doch kann man die Frage nicht ganz übergehen.

Einmal wird ein Tadel gegen Israhel von Janssen[1] auf Grund der freien Trachten der Tänzerinnen auf dem Stiche B. 9 erhoben, der von Reigers[2] wohl etwas allzu ernst aufgefasst wird. Dazu berechtigt weder dieser Stich noch die Kopien nach den frühen Stichen Dürers. Nun haben sich aber leider mehrere Blätter mit erotischen Darstellungen schlimmster Sorte unbezweifelbar als Werke Israhels herausgestellt; sie entziehen sich der Beschreibung und gehen weit über Derbheiten hinaus, mit denen man sonst so vieles im Mittelalter entschuldigt. Immerhin darf man aber zu Israhels Gunsten vorbringen, dass es nicht eigene Erfindungen, sondern Kopien nach fremden Vorlagen sind und ausschliesslich seinen Jugendjahren angehören.

Weit schlimmer ist etwas Anderes. Israhel hat mehreren seiner Madonnen- oder Gregorbilder Ablässe hinzugefügt, deren Gewinnung zuweilen durch eine zugefügte Formel wie *Quicumque devote septem orationes apostolicas coram christi armis legerit* oder gar *coram hac figura* an den Erwerb des Stiches geknüpft war und bei denen es sich trotz minimaler Gebetsforderungen um recht hohe Ziffern, 11000 oder 20000 Jahre handelt. Dass diese Zahlen nicht in den authentischen päpstlichen Ablassbullen stehen, versteht sich von selbst, aber gern wollen wir zu Israhels Gunsten annehmen, dass er wie die Bilder so auch die ungeheuerlichen Ablässe nach fremden Vorlagen kopierte. Nun zeigt aber der erste und zweite Etat von dem Stiche B. 101 nur 20000 Jahre Ablass an, während der dritte Etat deren 45000 angibt. Hier liegt denn doch zwecks günstigeren Verkaufes der Stiche ein frivoles Spiel mit der Gewissensnot der Mitmenschen vor, wie es übler nicht gedacht werden kann.

Oder sollte es sich hier um einen Fall handeln, der sich unserer ausreichenden Kenntnis, ja selbst unseren Vermutungen entzieht? Es kann immerhin sein. Die, welche unsern Meister

---

[1] Gesch. d. deutschen Volkes I[5], 195.
[2] Gesch. d. Stadt Bocholt.

besser beurteilen konnten, wie wir, seine Zeitgenossen und Mitbürger, haben ihn hochgeschätzt als den Stolz ihrer Stadt. Dass er als junger Mann schon an der Ratszeche teilnehmen durfte, dass der Bischof von Münster persönlich in den Prozess, in den er durch seine Ehehälfte verwickelt war, eingriff, die warme Fassung der Inschrift seines Grabsteines und das Andenken, das ihm die Stadt Bocholt bis auf den heutigen Tag bewahrt, sprechen als bessere Zeugen für ihn, als unsere unzulängliche Kenntnis von einzelnen Dingen, die wir nicht deuten können.

Die angebliche Thätigkeit Israhels als Maler.

Obwohl die früher allgemein verbreitete Annahme, unser Meister habe ausser dem Stichel auch den Pinsel gehandhabt und es seien uns viele Bilder von ihm erhalten, heute mit Recht aufgegeben ist, mag die kritische Zusammenstellung der Quellen, auf welche sich jene Hypothese stützte, hier gleichsam im Anhange noch ihren Platz finden.

Die Hauptschuld, dass Israhel für einen Maler angesehen wurde, trägt Wimpheling,[1] der in einem Abschnitt über Malerei und Plastik von den Bildern (*icones*) Israhels aussagt, sie seien in ganz Europa sehr begehrt und würden von den Malern zum höchsten Preise geschätzt. Diese Angabe wurde bisher fast immer so gedeutet, dass es sich um wirkliche Gemälde unseres Meisters handele. Vergleicht man indessen damit die übrigen

[1] W. Rerum Germanicarum Epitome. Cap. LXVII. De pictura et plastice. S. 199 ff. *Nostrates quoque pictores esse omnium praestantissimos, vel ipsa experientia apertissime docet. Icones Israelis Alemanni per universam Europam desiderantur habenturque a pictoribus in summo precio. Quid de Marte Schon Columbarensi dicam, qui in hac arte fuit tam eximius, ut eius depictae tabulae in Hispanias, in Galliam, in Britanniam et alia mundi loca abductae sint. Extant Columbariae in templo diui Martini et sancti Francisci imagines huius manu depictae. Eius discipulus Albertus Durer et ipse Alemannus . . . Nurenbergae imagines absolutissimas depingit. Joannes Hirtz Argentinensis non est omittendus, cuius in pictura peritiam clarissimae ac speciosissimae imagines tunc alibi tunc Argentine in solo natali depictae testantur* (gekürzt).

Angaben Wimphelings, so zeigt sich m. E. die Unrichtigkeit dieser Uebersetzung. Wimpheling braucht nämlich überall da, wo es sich unzweifelhaft um Gemälde handelt, Ausdrücke wie imagines depictae oder tabulae depictae; das Wort icones findet sich im ganzen Abschnitte nicht zum zweiten Male, obwohl wegen der Häufung der von pingere gebildeten Formen ein Wechsel im Ausdruck wohl nahe gelegen hätte. Dass Israhel in dem Abschnitt über die Malerei erwähnt wird, kann nichts beweisen, denn da ein eigenes Kapitel über Kupferstecher fehlt, musste er naturgemäss hier seine Stelle finden. Schon Becker[1] bemerkte, dass eine Deutung der icones als Stiche gerade das Richtige treffen dürfte, denn wie sehr die Maler jener Zeit Stiche als Vorlagen zu schätzen wussten,[2] beweisen die zahllosen bald genauen bald freien Kopien nach jenen.[3] Ueberhaupt wird man Wimphelings Angaben wohl nicht allzuviel Gewicht beimessen dürfen; er kennt nur Schongauer, Dürer, Hirtz[4] und Israhel, und bis auf zwei positive Bemerkungen,[5] deren Kenntnis ihm auf seinen Jugendreisen oder bei seinem Aufenthalt in Strassburg und Schlettstadt gekommen war, enthält der ganze Abschnitt nur leere Phrasen[6] und Unrichtigkeiten,[7] so dass es ganz falsch wäre, daraufhin die Malerthätigkeit Israhels begründen zu wollen.

Es verdient Beachtung, dass bis zum Jahre 1770 neben Wimpheling nur ein einziger anderer Autor Israhel einen Maler nennt, nämlich der Mailänder Lomazzo, der offenbar diese Angabe von Wimpheling übernommen hat. Auch sonst wäre eine

---

[1] Kunstblatt 1839, Nr. 36, S. 140 f.

[2] Es sei nur an die unzähligen Kopien, gemalte wie geschnitzte, Schongauerscher Stiche erinnert, von denen erst ein ganz kleiner Bruchteil als solche erkannt ist.

[3] Dass auch bedeutende Künstler ein Motiv oder gar die ganze Darstellung einem Stiche entlehnen, beweist u. a. Raffaels Spasimo di Sicilia (Dehio in Zeitschr. f. b. Kunst. XVI, S. 253 ff.) und ein Triptychon Gerard Davids in Wien (Lehrs im Jahrbuch XVIII, S. 54).

[4] Auch von Geiler erwähnt; hörte zur Strassburger Schule, dortselbst 1427 zuerst genannt, starb vor 1446.

[5] Die Erwähnung erhaltener Gemälde Schongauers in St. Martin und der Franziskanerkirche in Kolmar und die allgemeine Bemerkung, dass sich auch Gemälde des Hirtz in seiner Vaterstadt erhalten hätten.

[6] Redewendung wie *Quid dicam* . . . usw. Bezeichnend ist auch der Vergleich Dürers mit Parrhasius und Apelles.

[7] So wird zum Beispiel Dürer als ein Schüler Schongauers genannt

Quelle, die Israhel zum Erfinder des Kupferstichs und zum Lehrer Schongauers macht, doch zu wenig glaubwürdig. Es liegt somit gar kein Zwang vor, sich wie Nagler[1] und auch Rathgeber[2] durch die Erklärung zu helfen, Lomazzo rede zwar von einem Maler Israhel, dieser sei aber mit dem Kupferstecher nicht identisch. Erst Heinecken behauptet unabhängig davon von Neuem, dass Israhel gemalt habe. Während er in den Nachrichten (1769) nur erzählt, er habe im Dome von Münster i. W. Bilder gesehen, die in der Art gemalt gewesen seien,[3] wie Israhel gezeichnet habe, behauptet er weiter von alten Gemälden in der Bocholter Hauptkirche, Israhel habe sie sicher gemalt[4] und spricht gleichzeitig die Vermutung aus, Israhel sei ein Schüler Jan van Eycks.[5] Zum Beweise dafür, dass Israhel auch gemalt

---

[1] Monogrammisten, III, 2783, 2784, 2805 u. s. w.

[2] Annalen der niederl. Malerei S. 48.

[3] Die Angabe bezieht sich wohl, wie man wohl aus dem Zusatze, dass *die Figuren lange Zettel hätten, worauf die Worte ständen die sie reden sollten*, schliessen darf, auf ein noch heute im Dom zu Münster befindliches Tafelgemälde. Die Inschrift auf dem Rahmen lautet: *herman meckmā huius altaris pro tempore rector me fieri fecit 1537*. Es stellt Christus zwischen den beiden hl. Johannes dar, im Hintergrund die Taufe Christi und Johannes auf Pathmos, letzterer nach Schongauer. Alle älteren Gemälde fielen bekanntlich dem Wiedertäuferbildersturm 1534 zum Opfer. Ob hier der Name von Heinecken vielleicht irrig gelesen wurde?

[4] Nachrichten S. 38, *ein altes Getäfel von drey Blättern, es ist herunter genommen, und weil man es nicht achtet in einen Winkel gestellt.* Ferner Neue Bibl. d. sch. W. XVI, S. 41 . . . *verschiedene alte Gemälde auf Holz . . . die mehrsten aber stunden leider auf der Erde in den Kapellen und an den Pfeilern, sehr beschädigt.* Die Bilder, die Heinecken sah, sind nicht mehr erhalten, das einzige ältere Bild, (in der Sakristei) Christus am Kreuze zwischen zwei Bischöfen und mit einem Donator, stammt von einer Auktion in Aachen. Bei dem geringen stilkritischen Blick Heineckens ist auf seine Behauptung wenig zu geben. Vielleicht handelt es sich um Bruchstücke des Altars, der nach Notizen der Stadtrechnungen, die Becker (Kunstblatt 1839, S. 141) noch vorlagen, 1480—1490 errichtet wurde, oder des Altares von 1455 (vgl. hier S. 72 Anm. 1). Beide stammten nicht von Israhel. Murr (Journal II, 1776 S. 232, 6) sagt, Israhel habe den Stich B. 147 nach einem seiner Gemälde gestochen, wie Murr dazu kommt, ist mir unergründlich. Wenn Füssli (Künstler-Lexikon I, (1779) S. 411) sagt, dass Triptychon sei grau in grau gemalt gewesen, so ist das wohl eine Verwechslung mit dem in der folgenden Anmerkung zu besprechenden Bilde aus Haarlem.

[5] Auf Grund angeblicher stilistischer Uebereinstimmung tritt der Madonna des van Eyck von 1435, die Heinecken in der Sammlung Enschede in Haarlem sah. Allem Anscheine nach ist damit das 1437

habe, beruft er sich auf die Angabe der in anderem Zusammenhange schon oben S. 31 ff. besprochenen Tradition. Ob letztere wirklich diese Behauptung enthielt, ist mir fraglich, da sie zum ersten Male sich findet,[1] als die Kritik gerade diesen Punkt angreift;[2] ein Verdacht, den die durchaus nicht gewissenhaft zu nennende Arbeitsmethode Heineckens rechtfertigt.[3]

Mochte nun die Angabe Heineckens falsch oder richtig sein,[4] jedenfalls stand seitdem nichts im Wege, dem Israhel auch einzelne Gemälde zuzuschreiben. Das that zunächst Chr. v. Mechel,[5] der ein angeblich I M 1452 bezeichnetes Bild in Wien ihm zuschrieb, woran das letzte Wort der lateinischen Legende, das zufällig Israel lautet wohl die Hauptschuld trug; indessen bewies

---

datierte Bildchen der Antwerpener Kgl. Gemälde Gallerie gemeint, das indessen die hl. Barbara darstellt. Enschede liess es 1769 durch C. van Noorde in Kupfer stechen. Die daran knüpfende Polemik zwischen Murr und Heinecken im Journal III und in der Neuen Bibl. XXI, S. 46.

1 Während die Tradition überhaupt sich schon 1771 in der Idée générale p. 226 sich findet, taucht erst 1773 (Neue Bibl. XVI) die Angabe auf, Israhel sei auch Maler gewesen und habe vieles in Bocholt, mehr aber noch in Münster gemalt. In dieser Fassung auch in den Neuen Nachrichten (1786) S. 437.

2 Recension in der Neuen Bibl. Bd. XIII, von Koch.

3 Während Heinecken z. B. 1771 in der Id. gen. p. 226 sagt, es sei »fast gewiss« dass die Meckenem zugeschriebenen Stiche von zwei Händen seien, will er später (N. B. XXI, (1778) S. 46) nur von Wahrscheinlichkeit gesprochen haben und keineswegs von Gewissheit, er habe nur gemutmasset (N. N. S. 436). Während er selbst (Id. gen. p. 226) 1503 (einmal durch Druckfehler 1523) als Todesdatum Israhels angibt, erklärt er selbst in den N. N. *Wann er aber gestorben, hat bisher noch kein glaubwürdiger Autor gesagt.* Auch Herr Dr. Singer vom Dresdener Kupferstichkabinett, der sich viel mit dem handschriftlichen Nachlasse Heineckens zu befassen hatte, versicherte mir dessen Unzuverlässigkeit.

4 Vielleicht spielte dabei auch die von Heinecken als authentisch angesehene Inschrift auf dem Dresdener Exemplar des Stiches B. 107, die besagt, das betr. Bild sei von Israhel gemalt und gestochen, (vgl. S. 31 Anm. 1) eine Rolle.

5 Catalogue des tableaux de la gallerie impériale de Vienne, Basel 1784 p. 234, 13. Es stellt Dominikaner mit Schutzheiligen dar. (Wiener Gemälde-Gallerie Saal XV, Nr. 690. Ed. R. von Engerth. Beschreibendes Verzeichnis II, (1884) S. 310, Nr. 1057. Die Gemälde-Gallerie alter Meister (1896) S. 206). Die Legende auf dem Bilde lautet: *In cordis et organo laudate Deum psalam tibi in cythara. Sanctus Israel* (frei nach Psalm 150. 4 und 70, 20 Vulg.). Die Chiffren sind wohl auf die Namen der Dominikaner zu beziehen, die Jahreszahl ist als 1501 zu lesen.

schon Bartsch[1] die Unmöglichkeit, das Monogramm als I M lesen zu können.

Nicht viel mehr Glück hatten die Zuschreibungen v. Mannlichs[2] einiger Bilder in München und Schleissheim;[3] hier war es Brulliot,[4] der erklärte, dass das rätselhafte Monogramm auf dem einen der Bilder, dem Schmerzensmanne in Schleissheim sich auch nicht I M lesen lasse.

Von etwas längerer Dauer waren die Taufen der Gebrüder Boisserée in ihrer grossangelegten für ihre Zeit vorzüglichen Publikation ihrer Sammlung durch die Lithographien Strixners.[5] Ihre zahlreichen Zuschreibungen der jetzt in München, Nürnberg und Oettingen zerstreuten Gemälde[6] an Israhel gingen dann durch die Besprechungen im Berliner Kunstblatt[7] bald in die Litteratur über.[8] Andere Gallerien, wie die Moritzkapelle in Nürnberg[9] und die

---

[1] Peintre Graveur VI, 190.

[2] Beschreibung der churpfalzbaierischen Gemäldesammlung zu München und Schleissheim I, (1805) S. 276, II, S. 18, Nr. 22, 94, 123 und III, (1810) S. 13 Nr. 1438, S. 20. Nr. 1475. Die drei ersten jetzt in München alte Pinakothek Nr. 53 u. 54, beide aus Mannlichs Besitz erworben. Niederrheinische Arbeiten.

[3] Nr. 1438, datiert 1457, jetzt Hans Multscher zugeschrieben. Nach Schmidt steht es in Beziehung zum Stiche Schongauers B. 69, der vielleicht als freie Nachahmung zu betrachten ist.

[4] Dictionnaire Suppl. z. II. Teil S. 11. H. H. Füssli, Künstler-Lexikon II. Teil, 4. Abschn, S. 817 bezweifelt zuerst ihre Authenticität.

[5] Die Sammlung Alt- Nieder- und Oberdeutscher Gemälde der Brüder Sulpize und Melchior Boisserée lithogr. v. Joh. Nep. Strixner. Mit Nachrichten über die altdeutschen Maler von den Besitzern. Stuttgart bzw. München 1821—1840. Folio. 38 Lieferungen.

[6] Johannes lehrend, jetzt in Nürnberg, hl. Jakobus München Pinakothek Nr. 37, Anton Erem. M. P. 38, Himmelfahrt Mariae ebenda 28, Vermählung 25, Verkündigung 26, erster Tempelgang 24, die hl. Paulus, Simon, Philippus 32, Jakobus, Mathias, Andreas 33, Joh. Ev., Matthaeus, Petrus 31, Bartbolomaeus, Thomas, Joh. Bapt. 31, Kreuztragung (angebl. Schulbild) jetzt auf der Nürnberger Burg.

[7] Von B. Speht 1823 S. 77; 1824 S. 246, 250; 1825 S. 180; 1831 S. 229.

[8] Auf Boisserée'schen Einfluss ist auch die Erwähnung Israhels bei Goethe zurückzuführen (Cotta'sche A. 1833, XLIII, S. 425).

[9] Der Kgl. Bildersaal in der St. M. K. zu Nürnberg, Kunstblatt 1829 S. 322. Die Geburt Mariae jetzt München Pinakothek 23, Mariae Tempelgang, Tod, Verkündigung, Darbringung im Tempel, und Anbetung der Könige im Germ. Museum 26—30. (Führer v. 1896 24—28.)

Wallersteinsche Sammlung[1] mochten auch nicht zurückstehen und so finden wir bald in jeder „besseren“ Sammlung einen „Israel van Meckenem“, selbst die Reste des sogenannten Liesborner Altares wurden ihm zugeschrieben.[2]

Heute sind alle diese Bilder mit nur vier Ausnahmen als Meister der Lyversberger Passion bezeichnet. Schriftlich fixiert finde ich diese Identifizierung zuerst 1833 von Passavant[3] ausgesprochen, aber schon mit grossen Bedenken. Was Boisserée bewog, gerade den Namen Israhels für den Kölner Maler in Vorschlag zu bringen, wird wohl stets ein Rätsel bleiben; irgendwelche Berührungspunkte in der Zeichnung vermag ich durchaus nicht zu finden. Vielleicht dürfen wir auch hier, wie bei dem Wiener Bilde den Grund der Zuschreibung in einer missverstandenen Legende[4] auf einem der Gemälde sehen.[5]

Es ist ein Verdienst Beckers die schon schwankende Hypothese vom Maler Israhel ganz beseitigt zu haben. Er stützt sich dabei besonders darauf, dass in den Notizen der Stadt-

[1] J. C. Kohler, die Sammlung altdeutscher Gemälde i. d. fürstl. Schlosse zu Wallerstein. Kunstblatt v. 1824 S. 317.

[2] C. Becker im Kunstblatt 1829 S. 313. Ueber den Altar vgl. die neueste Arbeit v. A. Wormstall i. Zeitschr. f. Gesch. u. Altertumskunde Münster 55. Bd. S. 85. — Duchesne (Voyage p. 35) findet auch das Schutzmantelbild der Münchener Frauenkirche (Denkmäler d. Kgr. Bayern v. G. v. Betzold u. B. Riehl I, S. 986) im Geschmacke Israhels.

[3] I. D. Passavant, Nachrichten über die alten Kölner Malerschulen Kunstblatt 1833, S. 43 ff. Er führt drei Gründe an, die gegen die Identität des Kupferstechers und des Malers. Letzterem also nur im Grunde spricht er dann als Bilder zu die sog. Lyversbergsche Passion, jetzt in Köln, Walraff-Richartz Museum, Nr. 151—158, ebenda eine Kreuzabnahme (Nr. 159—161) zwei Bilder, damals im Besitze Zanolis, und die Altäre aus Sinzig und Linz a. Rhein. Meist wird der Meister des Marienlebens von ihm getrennt.

[4] Auf dem Tempelgang Mariae, im Germanischen Museum. Die Legende lautet mit Auflösung der Abkürzungen: *Venerabilis vir in artibus magister johan de mechlinia alias de Huilshout sacre theologie professor eximius illius ecclesie pastor anno 73 febrewar 12.* Das Wappen des Donator, dessen Hausname van Mecheln vielleicht die Boisserées verleitete, ist leider total zerstört. Vgl. Merlo Kölnische Künstler Düsseldorf 1895 Sp. 1162 ff.

[5] Ausserdem sind ihm noch zugeschrieben Joachim und Anna München Pin. 22, Cunibert und Hieronymus 35, Heimsuchung 27 und ein Tod Mariae (wo?). Alle Zuschreibungen flüchtig zusammengestellt bei Nagler K. L. VIII, (1839) S. 538 u. G. Parthey Bildersaal (1864) II, 95 ff.

rechnungen von 1480 bei den Ausgaben für Malen, Stoffieren und Vergolden eines Altars Meckenem nicht erwähnt wird. [1] Seitdem haben neue Zuschreibungen wohl kaum mehr stattgefunden.

Israhel scheint in der That nicht zu jenen Meistern gehört zu haben, die neben dem Stichel auch den Pinsel zu handhaben wussten.

Die ersten Versuche; die Lehrlingsjahre.

Als den frühesten uns erhaltenen Stich Israhels müssen wir wegen der Ungeschicklichkeit der Zeichnung wohl das Unikum des Wallraff-Richartz Museums, den hl. Bernhardin von Siena betrachten. [2] Die Figur des Heiligen ist ganz unproportioniert und geradezu kindisch wiedergegeben. Ein Riesenkopf mit mächtigem Halse ruht auf einem Körperchen, das von der Schulter bis zum Gürtel etwa zwei Drittel der Höhe des Kopfes misst, und dessen kurze Arme mit den kleinen Händchen ihrem Besitzer kaum bis zu den Augen reichen würden. Die Kutte legt sich wie ein aufgeblasener Sack schwer um die Schultern und den Nacken. Ganz missraten ist die Zeichnung des Gesichtes, besonders der Augen, die gleich einem dicken Ei aus dem Kopfe hervorzuquellen scheinen und zwischen deren halbgeschlossenen Lidern die Pupille

---

[1] Kunstblatt 1839, S. 140 ff. Ich habe die betr. Notizen nicht finden können, vielleicht lagen Becker noch andere Quellen vor, wie mir. Wohl aber fand sich 1455: *Item gegulden vor dem meelre van cleue do he de tafele verdingde to malen 4½ alb. Item gegulden no yn sunte nikolaus markte g. vor meist hinr. meelre en den glazemek van Cleue 3½ clymer. 1469 Item Roloue dreyer vor twe bredere dye vor den porten hangen sollen myt den namen Ihesus vermaelt gege x alb.* Dieser Rolof war wohl kein Maler, sondern ist vielleicht mit dem 1459—1461 oft genannt Johan Roloue identisch, der einer der beiden Amtsleute war, die in vielbeschäftigten Zeiten dem Stadtrentmeister zur Seite gestellt wurden.

[2] L. im Rep. XIV, 110, 34. Ueber die Bezeichnung des Stiches, auf Grund deren er Israhel zuzuschreiben ist, vgl. S. 24. L. benannte damals den Heiligen als Johannes Capristanus, der († 1456) erst 1724 heilig gesprochen wurde, und dessen Emblem meist ein Kruzifix ist. L. hatte übrigens bereits (laut brieflicher Mitteilung) die richtige Deutung auf Grund der Analogie eines Holzschnittes in Schedels Weltchronik (Deutsche Ausgabe Bl. 248) gefunden. Ob man das Emblem des Heiligen auf dem Kölner Stiche als Monstranz bezeichnen darf, ist mir fraglich; die Legende spricht von einer Strahlenscheibe.

wie ein grosser schwarzer Punkt hervorsticht. Trotz aller dieser Unbeholfenheiten zeigt der Kopf aber unverkennbare Portraitzüge. Auf all' den vielen Darstellungen des hl Bernhardin, die uns aus dem 15. Jahrhundert erhalten sind,[1] sehen wir denselben hochgewölbten Schädel, mit der etwas nach unten hängenden, kräftig gebogenen Adlernase, denselben schmalen zusammengekniffenen Mund mit geneigten Winkeln, das spitze vorspringende Kinn und denselben ascetisch herben, sinnenden Gesichtsausdruck, hier auf dem Stiche freilich fast als Karikatur erscheinend. Lehrs schrieb (a. a. O.) den Stich der gleichen Hand zu, wie die kleine Passionsfolge mit rhombisch gemusterten Rahmen,[2] doch fehlt er in dem neuen Oeuvre-Katalog des Meisters der Berliner Passion, dem Lehrs jene Folge zuschreibt, ohne Zweifel mit Recht. Ein solch dürftiges Machwerk von so kindischer Zeichnung kann nur ein Kind verbrochen haben, und hierin eine Jugendarbeit des Meisters der B. P. zu sehen, verbietet die Thatsache, dass Bernhardin erst 1450 heilig gesprochen wurde, im terminus post quem, der für die früheste Arbeit dieses Meisters sicher zu spät ist. Die Gleichheit des Rahmenwerkes bei dem Kölner Stiche und der genannten Passion ist freilich auffällig, und weist zusammen mit einer Verwandtschaft in der Gesichtszeichnung — vor allem die Fältchen auf den Wangen und die Häckchen an den Augenwinkeln, die ein besonderes Merkmal für den Berliner Passions-Meister sind — darauf hin, dass dem Stiche Israhels eine Vorlage jenes Stechers zu Grunde liegt. Dem entspricht auch die Technik der langen sich in spitzem Winkel schneidenden Schraffierungen. Leider ist eine Datierung, so wünschenswert sie gerade bei diesem ersten Blatte des Meisters wäre, kaum möglich. Den einzigen Anhalt bietet das Jahr der Heiligsprechung des Bernhardin, 1450. Indessen sind sicher gerade bei dieser Darstellung, die wirkliche Portraitzüge festhält, eine Reihe von Kopien und

---

[1] Genannt seien mit Uebergehung all der zahlreichen italienischen Bilder, der schöne Stich des Meisters von 1462 im Münchener Kabinett, P. V, 18, 24, vgl. S. 5 Anm. 5; ferner ein Schrotblatt von 1474 (abgeb. b. Ottley Inquiry), die Gemälde des Meisters von S. Severien (im Kölner Wallraff-Richartz Museum Nr. 132) und des Meisters der Verherrlichung Mariae (Nr. 71, ebendort). Am meisten ähnelt der Kölner Stich der Zeichnung im Codex Valardi im Louvre, Reprod. Nr. 134.

[2] L. a. a. O., Nr. 14—23.

Afterkopien anzunehmen, ehe eine solche Vorlage bis in die Bocholter Werkstatt verschlagen wurde; zeigt doch auch das erwähnte Schrotblatt die Jahreszahl 1474. Vermutungsweise könnte man den Stich nun 1460 ansetzen; Israhel mag damals etwas über zehn Jahre alt gewesen sein, einem solchen Alter entspräche die unbeholfene, kindische Zeichnung am ersten.

An den Bernhardin müssen wir einen Stich anreihen, dessen etwas richtigere Zeichnung scheinbar die Annahme eines grösseren zeitlichen Zwischenraumes verlangt, indessen mag sie sich vielleicht zum Teil aus der leichteren Aufgabe und einer besseren Vorlage erklären. Ein Fortschritt ist bei diesem Stiche,[1] der die hl. Barbara darstellt, nicht zu verkennen, es finden sich wenigstens keine arg entstellenden Fehler in der Zeichnung, die aber darum doch sowohl bei der Figur der Heiligen, wie bei dem architektonischen Hintergrunde recht kindlich genannt werden muss. Bezüglich der Technik treten neben den langen, geraden Strichlagen auch kurze Strichelchen auf, durch die eine etwas bessere Modellierung im Gesichte, am Halse und an der Büste erstrebt wird. Kreuzlagen sind noch vermieden. Bei der Frage nach der Vorlage für diesen Stich wies Lehrs a. a. O. auf eine gleiche Darstellung der Heiligen in Basel hin,[2] die er dem Stecher der Marter der Zehntausend zuschrieb;[3] diesem sowohl wie dem Darmstädter Stiche liege vielleicht ein verlorenes Original des Meisters E. S. zu Grunde. Das Baseler Blättchen hält Lehrs für noch geringer wie das Darmstädter. M. E. ist das erstere ein roh retouchierter Stich, dessen ursprüngliche feinen und dichten Schraffierungen, von denen überall noch Spuren sichtbar sind, mich eher bestimmen, es für das gesuchte Original zu halten, das man, soweit

[1] Darmstadt, L. im Rep. XII, 343, 138. Das Blättchen ist ausser durch das Wappen Meckenems noch durch die bisher übersehene Hausmarke, rechts unten neben dem Thore, bezeichnet vgl. S. 24. Das kleine Wappen im Turmfenster links müsste man als jenes Münsters (Stadt oder Bistum) deuten.

[2] Unbeschrieben und unbezeichnet; ohne das Wappen und die Unterschrift; die Thormauer ist gequadert, auf dem Stiche Meckenems gestrichelt. Die Einfassung wird von der Darstellung nicht überschritten. 85 : 52 mm E.

[3] So benannt nach dem Stiche P. II, 237, 177; technisch steht dieser Stecher dem Erasmusmeister noch am nächsten, wenn nicht gar beide identisch sind.

nach diesem einzigen schlecht erhaltenen Abdruck ein Urteil möglich ist, dem Meister der B. P. zuschreiben müsste; an den Meister E. S. zu denken berechtigt m. E. nichts.

Mit Sicherheit dürfen wir aber bei dem Stiche die Fusswaschung[1] eine nahe Verwandtschaft zwischen Israhel und dem Meister der B. P. feststellen. Die Uebereinstimmung in der Zeichnung der Gesicher, der Augen und Locken, ist hier so gross, dass ihn L. dem Meister der B. P. selbst zugeschrieben hat. Mir scheint es eine Kopie Israhels nach einem verlorenen Originale seines Vaters zu sein, die man insofern genau nennen mag, als sie alle dessen Eigentümlichkeiten in der Formgebung getreu übernommen hat; als eine Originalarbeit eines künstlerisch so hoch stehenden Meisters, wie es der Stecher der B. P. ist, darf der Stich aber wegen seiner fehlerhaften und missverstandenen Zeichnung und seiner harten, unbeholfenen Technik nicht angesehen werden. Man beachte z. B. die erbärmlich gezeichneten Köpfe mit den Brillenaugen und dem breiten Munde, die verwachsenen Figuren[2] mit unproportionierten (allerdings formschönen) Händen, dem unorganischen Faltenwurf, den offenbar missverstandenen Wechsel in der Bodenmusterung im Vordergrund, die perspektivisch ganz verzeichnete Bank rechts, das spitzige Oval des Beckens und schliesslich die unausgeführt gebliebene Stelle oben links — das kann auf einem Stiche des Meisters der B. P. sich nicht finden. Ebenso ist die Technik eine ganz andere. Von der farbigen Tuschtönen vergleichbaren Wirkung weicher, dichter Strichlagen begegnet uns hier keine Spur, sondern nur kleine, wirr und kraus durcheinander gekratzte Strichelchen, die deutlich eine Hand verraten, welche den Stichel noch nicht in der Gewalt hat.[3] Einen äusserlichen Beleg dafür, dass der Stich nur eine Kopie Israhels ist, wird man auch in der charakteristischen Musterung des Fussbodens sehen dürfen: ein jeder Rhombus zeigt zwei kleine kommaartige Strichelchen, dieselben, die wir schon S. 25 als Marke und Bezeichnung Israhels kennen gelernt haben. So

[1] P. II, 218. 60; L. 11. Berlin. Hochätzung bei L. Fig. 1.
[2] z. B. des Jüngers mit dem Buche oder des hl. Petrus.
[3] L. bemerkt (S. 137) sehr richtig, der Faltenwurf sei beim B. P. M. stets mit Geschmack angeordnet. Dem gegenüber vgl. jenen über dem rechten Bein Christi oder beim Petrus.

auffällig die Beziehungen zum Meister der B. P., besonders in der Behandlung der Augen und Locken sein mag, so erklärt sich einerseits dies durch ein äusserliches, sorgfältiges Kopieren; andererseits erinnert aber der Typus einiger Jünger, z. B. der beiden Apostel zunächst der Einfassung rechts, und jenes oberhalb des Jüngers mit dem Buche, augenscheinlich an die Gesichtsbildung, die Israhel in seinen späteren Stichen eigen ist, z. B. auf der Pilatusszene, B. 15, die dieselbe breite Gesichtsform, die von vorn gesehene klobige Nase, mürrischen Mund und die weit auseinander liegenden Augen zeigt. Gerade darum ist m. E. die Fusswaschung als Stich Israhels anzusehen. Der gleiche Fall liegt vor bei der Dreifaltigkeit,[1] ein Blatt, das Lehrs zwar dem Meister der B. P. zuschrieb, aber es doch für eines der schwächsten des Meisters erklärte und zugab, dass es sich um eine Kopie handeln könne. Uebrigens stimmt Lehrs mir jetzt zu.

Noch einen anderen Stich müssen wir aus dem Oeuvre-Katalog des Meister der B. P. bei Lehrs streichen, um ihn unter die frühesten Arbeiten Israhels einzureihen, nämlich die hl. Clara,[2] die hisher als Gegenstück zum hl. Franziskus, L. 63, und als Original des Passions-Meisters galt, indessen mit Unrecht. Schon das Rahmenwerk stimmt bei beiden Stichen nicht überein, bei dem „Franziskus" ist der Bogen stark abgeplattet, bei der Clara ganz rund, die Nasen an dem Bogen enden bei dem erstgenannten Stiche in erschlossenen, zweiblättrigen Blüten, bei dem anderen in eine Art Knospe. Der Fussboden ist zwar bei Beiden rhombisch gemustert, aber bei L. 63 liegen die einzelnen Rhomben mit zwei Parallelseiten horizontal, zeigen je in der Mitte einen Kreis und in der oberen Ecke links eine zarte Schraffierung, während sie bei L. 69 senkrecht stehen und schachbrettartig abwechselnd teils ganz schraffiert, teils durch zur Mitte hinzeigende Strichelchen (im Sinne von Nasen) gemustert sind. Ausschlaggebend für die Bestimmung des Stechers ist aber die Technik. Die kurzen, unruhigen Strichelchen, welche die vorigen Stiche aufweisen, haben etwas längeren, schärfer und kräftiger gestochenen Strichlagen Platz ge-

---

[1] Berlin. P. II, 87, 31. L. 34.
[2] L. 69. Uebrigens spricht Lehrs jetzt auch den Stich dem P. Meister ab und schreibt ihn Israhel zu.

macht, die sich zwar wie jene auf Stichen des Passionsmeisters in spitzen Winkeln schneiden, aber nichts von deren weicher, sammtiger Wirkung haben. Die Aehnlichkeit in Zeichnung und Technik erklärt sich am leichtesten, wenn man den Stich, der übrigens rechts unten die Hausmarke Israhel zeigt, als Kopie nach einem verlorenen Originale des Passions-Meisters betrachtet; die Meinung Passavants, es handele sich bei L. 63 und 69 um Gegenstücke, ist also aufzugeben.

An diesen Stich reihen sich zwei kleine Blättchen an, von denen das eine auf den ersten Blick als Erasmusmeister, das andere als Passionsmeister erscheint. Beide sind mit der Hausmarke Israhels bezeichnet. Das erste, ein unbeschriebenes Unikum[1] der Wiener Hofbibliothek, stellt den hl. Michael dar, der den Drachen mit der Lanze ersticht. Man könnte hier angesicht der derben, geraden Konturen und kurzen Kreuzschraffierungen, wie Lehrs es thut, an eine von Israhel retouchierte Platte des Erasmusmeisters denken; diese Aehnlichkeit gibt sich aber durch das kleine Format und die Ungeschicklichkeit des Stechers leicht von selbst. Ob Israhel den Erasmusstecher überhaupt kopiert hat, ist schwer zu entscheiden; zeitliche Gründe sprächen nicht dagegen. Der Erasmusmeister ist aber sowohl E. S., wie dem Meister der B. P. gegenüber stets der empfangende Teil; sein ganzes Oeuvre besteht wohl nur aus Kopien nach diesen Stechern,[2] und es ist nicht ersichtlich, warum Israhel gerade diese künstlerisch völlig wertlosen Blättchen kopiert haben sollte. Zugeben muss man aber, dass die Gesichtstypen auf diesem und noch einem weiter unten zu besprechenden Stiche[3] der Frühzeit Israhels mit jenen des Erasmusmeisters grosse Aehnlichkeit zeigen.

Der andere Stich stellt den hl. Michael dar,[4] wie er den Teufel mit dem Schwerte bekämpft; er befindet sich im Münchener Kabinett und ist gleichfalls Unikum. Auch hier noch herrschen

---

[1] Die Beschr. im Oeuvre-Katalog; 69:48 mm E. 75:53 Bl. Die Einf. wird von den Drachenfüssen und dem Federbusch des Engels überschritten. Unten links die Marke, vgl. Fig. 20.

[2] L. im Rep. XVI, 310, 1, auch die hl. Katharina. Rep. XIV, 18, 25, Jahrb. XI, 161.

[3] Dem hl. Antonius in Dresden, vgl. S. 78.

[4] Schmidt Inkunabeln S. 7. Nr. 19, als Erasmusmeister, beschr. Lichtdruck ebenda; über die Hausmarke vgl. S. 24 (Figur 21).

die dicken, geraden Konturen vor, aber in der Führung des Stichels zeigt sich doch eine grössere Geschicklichkeit und das Bestreben, besonders in der Schattierung, der Gewandbehandlung, der Wiedergabe der zurückgekämmten Haare, auch die zarte Gesammtwirkung seiner Vorbilder sich anzueignen.

Fast völlig erreicht ist dies, was die Gewandbehandlung angeht, bei einem Unikum im Dresdener Kabinett, dem „hl. Antonius“.[1] Die Gesichtszeichnung, besonders die kurzen geraden Strichelchen an den Mundwinkeln, erinnert noch mehr an den Erasmusmeister, von dessen Hand uns zwei gleiche Darstellungen erhalten sind.[2] Das Verhältnis dieser drei Stiche zu einander ist noch nicht aufgeklärt, jedoch weisen bei dem Stiche Israhels die Gewandbehandlung und auch die rhombische Musterung des Rahmens auf eine Vorlage des Meisters der Berliner Passion hin.

Auch die unbeschriebene hl. Sippe[3] ist hier anzuführen. Die rhombische Musterung des Mittelfeldes deutet, ebenfalls die Details der Darstellung, z. B. die Wiedergabe der Haare, auf ein Original des Meisters der B. P. hin.

Diese zehn winzigen Blättchen, sämmtlich Unika, alle bis auf zwei mit der Hausmarke Israhels bezeichnet und alle in Beziehung stehend zum Passionsmeister, müssen wir als die frühesten Versuche Israhels mit dem Grabstichel betrachten; die folgenden Stiche zeigen unverkennbar einen weiteren Fortschritt in der Technik. Immer mehr werden die früheren derben Konturen abgestreift, und die zahllosen dichten und äusserst feinen Strichlagen der Schattengebung erreichen fast die Wirkung seiner Vorlagen. Bei der ausserordentlich grossen Anzahl der Stiche Israhels kann natürlich im folgenden nicht jeder einzelne Stich ähnlich ausführlich besprochen werden, sondern ich muss mich darauf beschränken, die wichtigsten Einzelblätter und die grösseren Folgen hervorzuheben.

---

[1] Unbeschr. 63 : 42 mm äussere, 55 1/2 : 34 1/2 mm innere Einf. Bezeichnet unten links, vgl. S. 35. Erworben 1888.

[2] Die eine befindet sich in Berlin, L. Cat. 24, 74, 5; (das Antonius T fehlt, der Heilige segnet mit der Linken); die andere in der Albertina L. Cat. 14, 9 c (das Buch zeigt keine Nägel, der Heilige segnet ebenfalls links, oben ein weisses, rechts ein schwarzes T), letztere zeigt die grösste Aehnlichkeit mit dem Stiche Israhels auf.

[3] Rep. XVII, 190 bei 96, Amsterdam und Haag; Beschr. im Oeuvrekatalog.

Hier ist zunächst die erste Folge, die wir Israhel zuschreiben müssen, zu nennen, zwölf Passionsdarstellungen im Kunsthandel (in München).[1] Zum ersten Male sind hier nicht ausschliesslich Vorlagen des Passionsmeisters kopiert,[2] sondern unter diese mischen sich zu gleichen Teilen Blätter aus einer älteren, fast gleichgrossen Folge des E. S.[3] Schon Lehrs rechnet die Folge, deren Beschreibung die Hochätzungen in dem betr. Kataloge überflüssig macht,[4] mit Recht zu den Jugendarbeiten Israhels. Bemerkenswert ist, dass der Abdruck der einzelnen Platten zu je zweien nebeneinander auf das Zusammenheften in Buchform berechnet ist; durch Knickung und Zusammenheften wurden dann die Stiche getrennt, so dass der betreffende geschriebene Text sich jedesmal auf der Rückseite des folgenden (bei den ersten fünf Stichen) bzw. vorangehenden Stiches befindet; wenn man will, eine Art Vorstufe zur Buchillustration durch den Kupferstich.

Gleichzeitig[5] mit dieser Folge sind die Kopien Israhels nach den Querfüllungen mit Figuren seines Vaters, L. 95—106. Zwölf Blätter vom Passionsmeister haben sich erhalten, aber nur drei Kopien Israhels, L. 100a, 101a und 105a, von zwei weiteren, L. 106a und b, fehlen die Originale. Israhel wird wohl die ganze Folge, die also aus mindestens 14 Stichen bestand, kopiert haben. Eines dieser Blätter findet sich in einer Inkunabel von 1471 eingeklebt, zwar kein Beweis, aber doch ein Beleg für eine frühe Entstehung; wichtiger ist, dass das Buch aus Schedels Besitz stammt; ebenso vielleicht das Berliner Exemplar L. 100a.

---

[1] L. 24b, 27b, 39a, 32a und S. 139. Wasserzeichen: Ochsenkopf mit Stange und Stern, im Umschlag Fragment eines goth. p.

[2] Nr. 1, 7, 9, 10, 11, 12, oder bei L. die Nr. 27, 28 (teilweise) 30 und 32.

[3] Nr. 2, 3, 4, 5, 6 und 8 (teilweise). Ueber die Folge vgl. L. im Rep. IX, S. 150 ff.

[4] Incunabula xylographica et chalcographica 1892. L. Rosenthal. Ein Stich, die Auferstehung, auch abgebildet in der Zeitschrift für Bücherfreunde 1899 II. Jahrg. S. 489.

[5] Das von L. bei 28 erwähnte Londoner Blatt, Christus am Kreuze mit dem hl. Franz, Willsh. Cat. II, 64, G, 33, teilweise Kopie nach L. 28, teilweise nach E. S. (B. 23) ist schon später zu setzen; es trägt die Legende *Michi autem absit gloriari nisi in cruce domini*, welche die Kenntnis der Franziskanerlitteratur voraussetzt. Vgl. H. Thode Franz von Assisi. S. 95.

Zwei weitere Stiche, die an das Ende dieses Abschnittes zu stellen sind, ermöglichen nun glücklicher Weise eine bestimmtere Datierung. Der erste, ein Unikum der Münchener Universitäts-Kupferstichsammlung, „hl. Jungfrau im Zimmer betend,“[1] ist durch das Wappen mit dem abgesetzten Pfahl und die Hausmarke sicher als Arbeit Israhels beglaubigt; eine direkte gegenseitige Kopie nach dem 1467 datierten Stiche des Meisters E. S., P. II, 54, 139. Neben diesem terminus post quem besitzen wir auch einen terminus antequem, in einem S. 89 ausführlicher zu besprechenden 1469 datierten Stiche Israhels, der in Zeichnung wie Technik einen grossen Fortschritt zeigt; die Münchener „Jungfrau im Zimmer“ muss also 1467 oder spätestens 1468 angesetzt werden. Bei ihr ist die Zeichnung zwar noch unbeholfen, mit auffallend scharfer Konturierung, z. B. bei dem Oval der Augen, denen das untere Lid mangelt, und die von der schraffierten Augenhöhle scharf hervorstechen. Im übrigen schliesst sich die Zeichnung eng an die Vorlage an. Dagegen ist die Technik eine ganz andere, sie bedient sich nur langer und sehr zarter Strichlagen, die dem Kleide der Jungfrau einen seidenartigen Glanz verleihen. Der Stich ist eine interessante Verbindung der Zeichnung der E. S. und der Technik des Passionsmeisters, an letzteren erinnert noch die etwas ins grünliche spielende Druckfarbe.

Die selbe Datierung gewinnen wir für eine Apostelfolge, die ebenfalls nach E. S. kopiert ist. Ein Blatt der Originalfolge zeigt die Jahreszahl 1467, die unbedenklich als Entstehungsdatum der ganzen Folge zu betrachten ist. Die Vorlage stellt z. T. zwei Apostel unter einem reichverzierten Bogen zusammen dar,[2] Israhel trennte sie, vergrösserte die Figuren fast auf das Doppelte

[1] Vgl. meine Beschreibung im Rep. XXII, 192, 8 und im Jahrbuch XXII, S. 58. Anm. 3. Ich hatte a. a. Orte das Wappen mit Weltkugel und Kreuz auf die Bocholter Familie ten Boxtert bezogen, doch wie es mir jetzt scheint, mit Unrecht. Eher handelt es sich hier, seit ich ein gleiches Zeichen auf dem Stiche P. II, 89, 83 fand, um eine Hausmarke; wäre es eine gemeine Figur, wie eine Weltkugel, so würde sie wohl nicht nur im Konturen wiedergegeben sein. Der Münchener Stich ist an jener Stelle etwas verrieben, was mich zu dem Irrtum veranlasste. Ueber die Marke weiss ich nichts näheres (Fig. 63 und 64).

[2] Vgl. L. Bandrollenmann S. 11.

und fügte den Namen hinzu, der manchmal zu dem Marterwerkzeuge des betreffenden Apostels nicht recht stimmt. Von seiner Folge sind uns nur vier erhalten.[1] Auch hier fällt die Ungelenkheit der Zeichnung sehr auf; wahrscheinlich ist die ungewohnte Vergrösserung daran schuld. Die Gewandbehandlung zeichnet sich durch die lichte, durchsichtige und schimmernde Schattengebung aus, zu der die bei den meisten frühen Stichen etwas ins Farbige hinüberspielende Druckerschwärze beiträgt. Die dicken schneckenförmigen Locken, die Linien an den Augenwinkeln und Augenbrauen verraten noch den Einfluss des Passions-Meisters.

Die bisher betrachteten dreissig Stiche zeigen uns also den Entwicklungsgang Israhels von seinen ersten Versuchen bis etwa zum Jahre 1468. In diesem Zeitraum, so muss man nach dem damaligen allgemeinen Handwerksbrauche annehmen, fallen die vier bis sechs Jahre,[2] die er als Lehrjunge in der Werkstatt seines Vaters oder eventuell eines anderen Goldschmiedes zubringen musste. Nun ist in der Albertina ein Ornamentblatt erhalten, das ganz ohne Zweifel in diese früheste Jugend zu setzen ist. Es ist ebenfalls Kopie[3] nach einer Vorlage des Meisters E. S. und zeigt eine Legende, die bisher sehr verschieden gelesen ist. Bartsch deutet sie als *clef en ghemaect*, Passavant *ctvi clef en ghemaect vni ipo*, Lehrs *ctw clef est ghemaect ano (?) lxv.* Die beigegebene Reproduktion ermöglicht jedem, sich selbst ein Urteil zu bilden. M. E. ist zu lesen *ctw clef est ghemaect cccc lxv.*

---

[1] L. im Rep. XII, 342 f., 134; St. Jakobus minor, B. VI. 297, 30 in Darmstadt und Trier; St. Philippus B. VI, 297, 28 in der Albertina und Cambridge; St. Simon B. VI, 297, 32, X, 28. 52 Albertina, und St. Judas Thaddäus B. VI, 297, 33, P. II, 89, 38 Cop. Berlin, Dresden S. F. A. Albertina, Zürich.

[2] Welche Vorschriften in Bocholt bestanden, ist ungewiss da dort eine eigene Goldschmiedezunft natürlich nicht bestand und auch nicht ersichtlich, zu welcher der sechs bestehenden Zünfte dies Gewerbe gerechnet wurde. Die angegebenen Zahlen sind gewählt auf Grund der Vorschriften anderer Städte, vgl. Schlesiens Vorzeit VII, S. 282 und A. Weiss, Das Handwerk d. Goldschmiede in Augsburg Gotha 1897.

[3] Querfüllung mit dem Turnier zwischen Mann und Frau; B. X, 64, 13, P. II, 99, 94 Cop., gegens. Kopie nach P. II, 99, 94. Vgl. den Oeuvrekatalog.

Anno aus dem vorletzten Worte zu lesen ist ausgeschlossen, es muss hier dem Meister ein Fehler beim Stechen unterlaufen sein, und zwar liegt dabei wegen der Gegenseitigkeit der Platte eine Verwechslung von links und rechts bei den einzelnen Buchstaben am nächsten. So dürfte sich *cccc* lesen lassen,[1] und zwar wäre dann der untere Hacken des zweiten c statt nach links irrtümlich nach rechts gebogen. Die folgenden Zeichen lxv stehen fest, es kann auf alle Fälle nur 1465 gelesen werden. Lehrs wagt diese Deutung nicht anzunehmen, weil nach seiner Meinung diese Kopie zu den besseren Arbeiten Meckenems gehöre und andere viel geringere nach 1467 zu datieren seien. Ich kann das nicht zugeben. Die Kopie ist in der That sorgfältig, aber doch noch sehr unbeholfen, mit kurzen Strichelchen gearbeitet. Die Vögel sowohl wie die Köpfe des Mannes und des Weibes erinnern so ausserordentlich an die Arbeiten des B. P. Meisters, dass man auf Grund dieser Einzelheiten auf eine Vorlage von seiner Hand raten würde, wenn uns das Original des Meister E. S. nicht erhalten wäre. Ausserdem fehlt jedes bestimmt zu datierende Vergleichsmaterial an Ornamentstichen.

Wir besitzen also in diesem Blatte die früheste datierte Arbeit Israhels, die 1465 in Kleve[2] entstanden ist. Meckenem befand sich damals also nicht mehr in Bocholt, sondern in Kleve.

Der Grund dafür wird man darin zu suchen haben, dass eben damals, kurz vor 1465 der Vater Israhels, also der Meister der Berliner Passion, in Bocholt gestorben sein muss. Schon oben wurde betont, dass in einer so kleinen Stadt jedenfalls nur ein Goldschmied seinen Unterhalt finden konnte, es war dies eben der in den Stadtrechnungen (bis 1459) einfach als „der" Goldschmied bezeichnete Meister. Nach dessen Tode konnte Israhel eine Fachausbildung in Bocholt nicht mehr finden, sondern musste für den Rest seiner Lehrlingszeit eine Goldschmiede einer anderen Stadt aufsuchen. Das scheint 1465 eingetreten zu sein. Im selben Jahre wird, wie oben dargelegt, eine Zahlung der Stadt für Goldschmiede-

[1] Ich verdanke diesen Hinweis Herrn Dr. Meder.
[2] 33 km von Bocholt entfernt.

arbeiten nicht mehr an den Meister selber gemacht, sondern die Mittelsperson des einen Amtmannes;[1] es ist also deutlich ein Wechsel eingetreten. Seitdem wird bei ähnlichen Posten in den Stadtrechnungen ausdrücklich verzeichnet, dass die Stadt für ihre Arbeiten Goldschmiede anderer Orte verwendet, so 1469 jenen von Xanten und 1470 einen Meister aus Kleve. Diesem letzteren ist aber nun nicht nur die 1470 geschenkte Monstranz, sondern auch der 1465 von der Gertrud Ancemynck gestiftete Kelch zuzuschreiben, ein neuer Beweis, dass 1465 der Bocholter Goldschmied, der Passionsmeister, nicht mehr lebte. Dass für den Kelch und die Monstranz der Goldschmied von Kleve, nicht der des näher liegenden Xanten, beauftragt wurde, spricht für dessen hohes Ansehen in seinem Fache; es beweist aber auch das Bestehen von Beziehungen zwischen Bocholt und Kleve. Vielleicht hat der Meister, dessen Namen wir leider wohl nie erfahren werden,[2] bei der Ablieferung des Kelches in Bocholt den kurz vorher verwaisten, seines Vaters und Lehrmeisters beraubten Israhel mit sich nach Kleve genommen, wo die Residenz des Grafen von Kleve dem Goldschmiedehandwerk mehr Arbeit abgeworfen haben wird, als die kleine Stadt Bocholt. Dass die Legende des Ornamentblattes „clef“ richtig gelesen ist, beweist das klevisch-märkische Wappen auf der Blumen-Sieben (L. 20, 21. B. X, 118, 3, P. II, p. 250), das bisher als unbekannt galt (Fig. 40). Dieser Stich, dessen einziges Exemplar sich in der Albertina befindet, gehört zum grösseren Kopienspiele Meckenems nach den Vorlagen des E. S., das somit während jenes Aufenthaltes Israhels in Kleve entstanden sein muss.

---

[1] vgl. S. 38.

[2] Alles urkundliche Material ist bis auf drei Namen, 1425 Petrus und Johannes Schwartemole, 1446 Peter Neckenich (Archiv v. Gaesdonk, Grafenthaler Renten), die mir Herr Scholten-Kleve mitteilt, zu Grunde gegangen. Einen Henrich van Panensteyn goltsmyt fand ich im Bürgerverzeichnis von Emmerich 1477 genannt. (Staatsarchiv Düsseldorf).

Der Meister der Vermählung Mariae.

Unter diesem Namen, den zuerst W. Schmidt aufbrachte,[1] wird eine Gruppe von Stichen zusammengefasst, deren Zahl bisher sehr verschieden angegeben wurde. Schmidt schrieb ihm a. a. O., ausser dem Stiche „die Vermählung Mariae“,[2] noch ein „Martyrium der hl. Barbara“,[3] eine „Heimsuchung“,[4] ein „Erasmusmartyrium“[5] und eine „Madonna auf Wolken“[6] zu. Lehrs[7] erklärte dann alle diese Stiche für rohe retouchierte Arbeiten Meckenems; er fügte noch einen Antonius auf dem Throne[8] hinzu, behandelte die Zugehörigkeit der aufgezählten Stiche[9] aber erst zwei Jahre später im Repertorium;[10] hier fehlen die „Madonna auf Wolken“ und der „hl. Antonius“, neu hinzugekommen sind eine „thronende Madonna“,[11] ein „Paulus“,[12] „Gregormesse“[13] und „Quirinus“.[14] Das Verhältnis der Stiche zu Meckenem wird hier mit keinem Worte erwähnt. Jetzt hat indessen Lehrs seine alte Ansicht wieder aufgenommen.

Eine Untersuchung über die Zugehörigkeit der genannten

---

1 Inkunabeln bei 31.

2 L. im Rep. XIV, 16, 22. München Hofbibl. Clm. 362.

3 P. II, 69, 5 Cop. Basel u. München, Gegens. Kopie nach E. S. P. II, 69, 5.

4 P. II, 42, 10 Cop. (nicht 51, 119, wie Schmidt meint). L. schrieb es Rep. XVI, 324 bei 2 dem Kopisten der Madonna im Garten (Kat. 26, 81, Kopie nach E. S. P. II, 51, 119. Die Kopie B. X, 13, 8 P. II, 84, 12 in Nürnberg und Prag, S. Lanna) zu. P. II, 42, 10 ist gegens. Kopie nach einem unbeschr. Original des E. S. in München.

5 P. II, 231, 146, München, Kab. W. gekröntes Lilienwappen.

6 Oder «Madonna mit anbetendem Mönche» P. II, 55, 146 u. 224, 103, Berlin und Wien Hofbibl.

7 Rep. XIV, 17 bei 22. Vgl. auch Zeitschr. f. b. K. XXIII, S. 147.

8 P. II, 93, 56 Berlin.

9 Anfangs stimmte er Schmidt zu, Zeitschr. f. b. K. XXIII, 148.

10 Rep. XVI, 311 bei 1.

11 Rep. XVI, 311, 1. P. II, 84, 16. Maihingen. Gegens. Kop. n. E. S. B. VI, 16, 34.

12 Rep. XVI, 311, 1 b. Gegens. Kop. n. E. S. B. X, 22, 38 Dresden. S. F. A.

13 Rep. XVI, 311, 1 d. Brüssel a. S. Angiolini.

14 P. II, 235, 166, Rep. XVI, 311, 1 e. London Willsh. Cat. II, 234, I, 5.

Stiche zu der Gruppe hat davon auszugehen, dass diese nur sehr roh retouchierte Blätter umfasst. Von allen ist kein einziges Exemplar ihres Zustandes vor der Retouche erhalten; auch so gehören sie zu den grössten Seltenheiten; nur von zwelen hat sich je ein zweites Exemplar erhalten. Man wird also zunächst alle jene Stiche aus der Gruppe streichen müssen, bei denen eine durchgreifende den Charakter des Stiches vollständig verändernde Retouche nicht stattgefunden hat. Das sind die „Gregormesse" und der „hl. Quirinus".

Erstere ist eine frühe unbezeichnete Arbeit Meckenems. Zur Gruppe der Stiche des Meisters der Vermählung gehört sie nicht.

Den anderen Stich, den Londoner „Quirinus" kenne ich nur durch Photogramm, so dass hier mein Urteil hinsichtlich der Technik beschränkt ist; immerhin glaube ich nachweisen zu können, dass der Stich weder zur Gruppe gehört, noch überhaupt von Meckenem, sondern nur eine schwache Kopie nach einem seiner Stiche ist. Das Blatt zeigt den Heiligen nach links gewendet auf einem gequaderten Fussboden stehend, rechts bildet ein Felsen, den eine Burg krönt, den Hintergrund. Auf der linken Seite beweisen ein schrägliegendes grosses Kreuz einige rätselhafte Gegenstände am Boden, dass der Stich ursprünglich neben dem hl. Quirinus noch eine andere Figur darstellte; die Platte, nicht das Exemplar des Brit. Museum, ist hier verschnitten. Ganz die gleiche Darstellung des Heiligen — nur im Gegensinne — findet sich nun auf einem bezeichneten Stiche Israhels, ohne den Heiligenschein, die Angabe der Kugeln in der Fahne und das Bergschloss im Hintergrunde. Seiner Technik nach dürfte dieser Stich etwa um 1475 fallen. Willshire lässt die Frage, welcher von diesen beiden Stichen als Kopie anzusehen sei, unentschieden. Zunächst steht fest, dass Beide Kopien (bzw. Afterkopie) nach einem verlorenen Originale des Meisters E. S. sind, wie schon die gespreizte Stellung des Heiligen, seine überschlanke Figur u. s. w. beweisen. Dass nun der Londoner Stich (P. II, 235, 166) gegenseitige Kopie nach dem Stiche Meckenem's (B. 110) sein muss, ergibt sich mit Sicherheit aus den in den Fahnen angebrachten Buchstaben, die bei B. 110 deutlich als *SA* zu erkennen sind (Fig. 41). Aehnliche Initialen, deren Bedeutung

wir nicht kennen,[1] finden sich öfter auf Israhels Stichen, so z. B. *SA* (Fig. 42) auf dem Stiche P. II, 183, 64, *AS* (Fig. 43) auf P. II, 182, 53, *MA* auf P. II, 183, 61 (Fig. 44) und P. II, 181, 38 (Fig. 45), *A* auf P. II, 183, 63, (Fig. 46), sämmtlich aus einer Folge (L. Cat 41, 223—272) die mit dem Quirinus gleichzeitig entstanden sein muss. Auf dem letzteren Stiche zeigt auch der Schwertbeschlag ein *A* (Fig 47), der selbe Buchstabe findet sich auch auf dem Stiche B. X, 48, 19, P. II, 197, 252 und 240, 208 (Fig. 48) und auf den fünften Etats der Kreuzigung B. VI, 209, 18 (Fig. 49). Auf einem unbeschriebenen Stiche, den hl. Jakob den Jüngeren darstellend, in der Trivulziana finden sich die Buchstaben *SA* (Fig. 50). Die Fahne auf dem Londoner „Quirinus" zeigt unten deutlich ein *A*, während das obere Zeichen nur durch Vergleich mit dem Stiche Meckenem als *S* erkannt werden kann. Dass der Hacken eine missverstandene gegenseitige Kopie danach ist, beweist schlagend der Vertikalstrich, der bei Israhels Vorlage den oberen Bogen des *S* querabschneidet, sich aber auch in der Kopie an derselben Stelle findet (Fig. 51). Dieses Abhängigkeitsverhältnis beweisen auch die zahlreichen Zeichenfehler auf dem Londoner Quirinus, die ganz missverstandene Wiedergabe des Nackenschutzes, die Verwandlung eines zarten Reflexschattens an der oberen Röhre des Schildarmes in einen dicken Strich, der Umstand, dass der Heilige das Schwert auf der rechten Seite trägt, das Fehlen jeder organischen Verbindung zwischen dem Hintergrund und dem Fussboden. Letzterer findet sich genau so auf den Stichen der Folge Meckenems, zu der der Quirinus gehört,[2] ist also sicher von dort her übernommen. Nun findet sich die Vorlage für die rätselhaften Gegenstände unten links auf dem Londoner Stiche ebenfalls im Werke Israhels, es ist das Blatt des hl. Antonius mit drei Teufeln und das bisher nicht zu deutende Gebilde entpuppt sich als Schulter, Rückenkamm und Ohr eines der Teufel (gegenseitig). So erklärt sich auch das Kreuzfragment oben rechts, das aber nicht die für den hl. Anton gewöhnliche Form zeigt. Es kann also nicht zweifel-

[1] Oder darf man A das vielleicht in die Buchstaben I (V?) M zerlegen ? ?

[2] B. 86, 104, 108, 110.

haft sein, dass P. 166 Kopie nach Meckenem B. 110 und somit aus der Gruppe der Stiche des Meisters der Vermählung zu streichen ist.

Die übrigen Stiche verraten deutlich dieselbe Hand, sowohl in der Zeichnung — von der ursprünglichen Technik ist kaum mehr etwas erhalten — wie in der barbarischen Retouche. Sämmtliche acht Stiche sind Kopien nach — heute teilweise verlorenen — Originalen des E. S. was für ihre Zusammengehörigkeit von grosser Bedeutung ist. Bei der „Vermählung" ist das Zimmer, wie schon Lehrs nachgewiesen, kopiert nach dem Stiche P. II, 50, 114 u. 212, 3, erhalten ist uns auch dessen Vorlage zum „Barbaramartyrium", zur „Heimsuchung", zum „Paulus" und zur „Thronenden Madonna". Nicht minder gewiss dürfen wir auch bei den übrigen Stichen Vorbilder des Strassburger Meisters annehmen, wie das schon Lehrs im Einzelnen nachgewiesen hat. [1]

Den acht Stichen möchte ich zwei weitere hinzufügen, die Ausgiessung des hl. Geistes in London, B. VI, 298, 27, P. II, 195, 239, Lehrs, Meister W✠ bei 73 b; gegenseitige Kopie nach E. S. B. VI, 12, 27. Die Umstellung der Bezeichnung auf Grund deren L. das Blatt bezweifelt, erklärt sich m. E. leicht durch die Gegenseitigkeit der Platte (Fig. 52). Auf Grund der rohen Retouchen möchte ich das Blatt hierher zählen ebenso wie die *Isrl* bezeichnete Kreuzabnahme, B. VI, 211, 24, in der Albertina (Fig. 53).

Allerdings ist damit schon die Frage nach dem Meister der Gruppe als zu Gunsten Meckenems entschieden vorausgesetzt. In der That aber ist der Beweis dafür nicht schwer; er kann sich naturgemäss, da die durchgreifende Retouche fast alle stilistischen Merkmale des Urhebers der Stiche verwischt hat, [2] nur auf äussere Gründe stützen, die aber nicht minder be-

[1] Für die Figurengruppe der »Vermählung« im Rep XIV, S. 17, ebenda für den »Antonius«, für das »Erasmusmartyrium« auch schon W. Schmidt Ink. bei 31, für die »Madonna auf Wolken« L. i. Zeitschr. f. chr. K. IV, Sp. 263 Anm. 2.

[2] Ganz zarte, lange Schraffierungen sind z. B. noch erkenntlich bei der »Vermählung« auf Josephs Brust, beim »hl. Antonius« an dem linken Aermel, der Hüfte und dem Mantel des Pilgers rechts, u. s. w.

weisend sind. Ein solcher ist z. B. beim „Erasmusmartyrium" die Form des Schluss-s (Fig. 54), die genau so auf beglaubigten Stichen Israhels z. B. in der Legende des Stiches B. 1 wiederkehrt, und auch die nach rechts oben steigenden parallelen Linien zeigt, welche Israhel fast bei allen grossen Buchstaben, besonders in dem M seiner Bezeichnung anbringt. Auf dem Stiche „St. Anton" spricht schon das Brokatmuster der Rückwand für Meckenem; im Vordergrunde sind noch deutlich die Spuren der ausgeschliffenen Chiffre (Fig. 55) zu erkennen, worauf bereits Lehrs aufmerksam machte. Nicht bemerkt ist bisher, dass auch die Maihinger „Madonna auf dem Throne" mit seinem Namen bezeichnet ist; auf dem Spruchbande, das die Taube des hl. Geistes in den Füsschen hält, fanden sich bei näherem Zusehen, die deutlichen Spuren der Bezeichnung Israhel meckē, die auch hier (Fig. 56) durch Auskratzen unleserlich gemacht waren. Angesichts dieser beiden mit dem Namen des Stechers versehenen Stiche liegt kein Bedenken vor, auch die „Ausgiessung des hl. Geistes" und die „Kreuzabnahme", bei denen sich der Name unversehrt erhalten hat, in die Gruppe aufzunehmen, in die sie ihrer Zeichnung und Retouche nach gehören.

Die Frage, wie die Gruppe zeitlich in das Oeuvre Israhels einzureihen ist, ist natürlich erst recht durch die Retouche erschwert. Lehrs hat für die „Vermählung" eine Datierung zu gewinnen gesucht. Die Handschrift der Münchener Bibliothek, in der sich der genannte Stich findet, ist ein Sammelband Schedels, dessen einzelnen nachträglich zusammen gebundenen Teilen am Schlusse das Datum ihrer Vollendung hinzugefügt ist, nämlich die Jahrzahlen 1465 bis 1467. Nun trägt der Abschnitt, dem die Vermählung als Titelblatt vorgeklebt ist, Libellus de re uxoria a clarissimo francesco barbaro, auf Bl. 94 den Schlussvermerk vom 12. August 1466. Dementsprechend glaubte Lehrs die Entstehung des Stiches vor 1466 ansetzen zu müssen. Der Stich ist aber nicht mit eingebunden, sondern nur mit umgebogenem Rande eingeklebt. Er trägt die Nummer 42 (mit moderner Form der Vier) die ursprüngliche Paginierung von der Hand Hartmann Schedels wird dadurch unterbrochen. Man wäre also gar nicht berechtigt, die Zeitangaben der Handschrift für die Ansetzung

des Stiches zu verwerten, wenn nicht der Schnörkel des Initial-M auf der Seite gegenüber auf den umgebogenen Rand des Stiches hinübergriffe und mit derselben roten Farbe gezogen wäre, mit der Schedel seiner Gewohnheit gemäss auf dem Stiche die Lippen der Personen, den Halssaum Mariae u. s. w. bemalt hat. Für die Datierung ist trotzdem kaum ein bestimmtes Resultat zu gewinnen. M. E. ist der Stich erst nach dem Binden [1] der einzelnen Abhandlungen eingeklebt; es scheint aber unwahrscheinlich, dass Schedel mit dem Nachtragen der Initialen sehr lange gewartet haben sollte. Dass die Platte völlig ausgedruckt war und aufgestochen werden musste, setzt auch eine längere Zeit voraus. Sichere Schlüsse sind also unmöglich, nur vermutungsweise möchte ich den Stich vor 1468 etwa datieren.

Die rohe und verständnislose Retouche stammt sicher nicht von Israhel selbst her, der ein Meister im Wiederaufarbeiten der eigenen ausgedruckten Platten war; er würde auch auf den zwei Stichen nicht seine Bezeichnung getilgt haben. Die Platten sind also im Besitze eines anderen Goldschmiedes gewesen, der wie die Roheit des Aufstiches beweist, nur sehr schlecht mit dem Stichel umzugehen wusste. In analoger Weise sind mehrere Platten des Meisters F V B später im Besitze Meckenem, und zahlreiche Platten des Meisters E. S. im Besitze des Stechers W ♁. Dass dieser Besitzwechsel bei der Vermählungsgruppe erst durch den Tod Meckenems 1503 erfolgt sein sollte, ist natürlich ausgeschlossen. Nun hat Israhel die Madonna auf dem Thron des Meisters E. S., B. 34 noch ein zweites Mal kopiert. Dies vollbezeichnete Blatt [2] ist 1469 datiert. So wirft sich die Frage auf, warum Israhel denselben Stich zweimal nachbildet. (Fig 57.)

Aus alle dem folgt m. E., dass Israhel damals, 1469, schon nicht mehr im Besitze der Platten dieser Stiche war, und darum

---

[1] Schedel kehrte erst im Herbst 1466 von Padua zurück; der Einband ist deutsche Arbeit.

[2] Heinecken, Neue Nachrichten I, 447, 38; B. VI, 299, 38; Zeitschr. f. b. K. XXIV, S. 16. Rep. XVI, 337, 118. Bologna und Militsch. Die Jahrzahl ist nicht kräftig eingestochen, sondern nur mit der Nadel gegenseitig vorgerissen; sie befindet sich vorn auf der schraffierten Stufe auf dem dritten Quader von rechts.

ein Blatt, das ihm entweder selbst besonders gefallen oder das sich eines reichen Absatzes erfreut hatte, von neuem kopieren musste.

Zwischen 1465 und 1469, oder wenn man der Datierung durch die Handschrift Schedels Glauben schenken will, um 1467/68 scheint also im Leben Israhels ein neuer Wendepunkt anzunehmen sein. Er wird sich damals schon auf der Wanderschaft befunden haben, auf der ihn der Handwerksgebrauch wohl drei Jahre lang von einer Werkstätte zur anderen führte. Er musste die Werkstatt, in der er die Stiche der „Vermählungsgruppe“ angefertigt hatte, verlassen und konnte nun auf der Wanderschaft die Kupferplatten jener Stiche schon allein ihres Gewichtes wegen — vielleicht auch ihres Geldwertes halber — unmöglich mitnehmen. Vielleicht hat Israhel noch vor dem Antritt seiner Reise möglichst viele Abzüge von ihnen genommen, um ein Zehrpfennig zu haben (woraus sich ihre rasche Abnutzung erklären würde), dann blieben sie in der Werkstatt, wo er bisher gearbeitet, zurück. Als sie gar nicht mehr abzuziehen wären, nahm dann der Meister, sein früherer Lehrer, die abscheuliche Retouche an ihnen vor, entfernte aus nahe liegenden Gründen die prunkenden Bezeichnungen ihres eigentlichen Stechers, seines früheren Lehrbuben — oder war Israhel damals schon Gesell? — und strich fortan den Erlös für die Blätter selbst ein. Dass dieser Meister, wie die Roheit der Retouche beweist, kaum den Stichel zu handhaben verstand, ist nicht befremdlich. Kupferstecher gab es damals, so weit man aus dem erhaltenen Stichmaterial schliessen darf, überhaupt nicht viele und die Ausbildung des Israhel, der zunftgemäss in eine Werkstatt als Lehrjunge eintrat, wird durchaus nur das Goldschmiedehandwerk betroffen haben. Wenn er nebenbei noch in Kupfer stach, und auch hier sich zu vervollkommnen suchte, so genügten dazu die in der Lehrzeit bei seinem Vater, dem Meister der B. P. erworbene Grundlage und die durch fleissiges Kopieren nach Stichen des E. S. gewonnene Uebung.

Ueber den Ort, wo sich diese Goldschmiedewerkstatt befand, lassen sich nur Vermutungen aufstellen. Fast scheint es auf den ersten Blick, als würden wir nach Oberdeutschland hingewiesen. Denn von den neun Stichen der Gruppe (die zweiten Exemplare sind dabei nicht mitgezählt) stammen nicht weniger wie fünf

aus dem Besitze Hartmann Schedels, der damals in Nürnberg lebte. Nun sind weite Wanderschaften junger Gesellen, wie z. B. jene Schongauers 1465 nach Leipzig, nichts befremdliches. Lehrs vermutet daher,[1] Israhel sei vielleicht damals, vor 1466, als Geselle in der Werkstatt jenes oberdeutschen Meisters thätig gewesen. Doch dagegen sprechen chronologische Bedenken; die Blätter sind erst um 1468 zu datieren und 1467 dürfte E. S. schon gestorben sein; auch ist es mir sehr fraglich, ob dieser Meister in seiner eigenen Werkstatt einen ihn schädigenden Nachstich seiner Blätter zugelassen hätte. Ausschlaggebend sind die Wasserzeichen: sowohl das gekrönte Lilienwappen mit angehängtem *p* (Erasmusmartyrium) wie das gothische *p* mit der Blume (hl. Paulus) sind sicher niederdeutsch. Ich trage daher kein Bedenken, Kleve als den Entstehungsort der „Vermählungsgruppe" anzunehmen.

Die retouchierten Stiche des Meisters E. S.

Der Meister W ✦ fesselt unter den niederländischen Kupferstechern des 15. Jahrhunderts unser Interesse nicht nur wegen des reichen Inhaltes seines Oeuvres, das neben Heiligenbildern und Kriegsszenen Vorlagen aller Art für Goldschmiede, Altarschnitzer, Baumeister und Wappenmaler umfasst, sondern namentlich durch die Beziehungen, die ihn mit dem Meister E. S. verbinden.

Freilich stellen sich die Thatsachen, auf Grund deren man einen persönlichen Zusammenhang beider annehmen zu müssen glaubte, anders dar, wie man bisher annahm. Es handelt sich bekanntlich um eine Reihe von Stichen des E. S., die im zweiten Etat vollständig überarbeitet sind und die Marke des W ✦ tragen.[2]

---

[1] Rep. XIV, S. 17.
[2] Das Verzeichnis siehe im Oeuvrekatalog.

Bartsch zählte deren sechs auf,[1] denen Passavant zwei weitere hinzufügte;[2] Lehrs brachte in seiner Monographie über den niederländischen Meister die Retouchen auf fünfzehn Blatt, womit indessen ihre Zahl noch nicht erschöpft ist. Da die von Bartsch beschriebenen Stiche ohne Ausnahme nur mit einem ♦ bezeichnet waren, so unterschied dieser wegen der abweichenden Technik zwischen dem Niederländer W ♦ und einem deutschen Retoucheur ♦. Passavant folgte ihm darin, und anfangs auch Lehrs,[3] der aber damals (1885) auch schon die Vermutung aussprach, der jugendliche Künstler W ♦ sei vielleicht in der Werkstatt des E. S. thätig gewesen. Doch dagegen erhoben sich durch die Auffindung weiterer hieher gehöriger Blätter chronologische Bedenken; die Retouchen der 1466 datierten kleinsten Madonna von Einsiedeln und die der von Murr beschriebenen Platte[4] von 1467 konnten unmöglich mehr in der Werkstatt des 1467 verstorbenen Strassburger Meisters vorgenommen sein. Als sich nun auch noch zwei Retouchen fanden,[5] die nicht nur mit dem ♦, sondern mit der vollen Bezeichnung versehen waren, identifizierte Lehrs in seiner Monographie den



---

[1] B. VI, p. 53 ff.
[2] P. II, p. 81.
[3] Ueber einige Ornamentstiche des Meisters E. S. im Kunstfreund I (1885), S. 242 ff.
[4] Beiträge zur Kunstgeschichte 1804, dazu L. in der Monographie S. 22.
[5] B. VI, 62, 23 und P. II, 283, 57, wo sie noch nicht als Retouchen erkannt, sondern als Originalstiche des niederländischen Meisters beschrieben sind. Ersteres ist oben reproduciert (nach Lehrs Katalog d. germ. Museum).

holländischen Meister mit dem Retouchenmanne,[1] wogegen sich seitdem kein Widerspruch erhoben hat.

Indessen musste die Forschung, wie schon oft, so auch hier zu dem Urteile des alten Bartsch zurückkehren. Die Technik der Stiche des W♦ und die der Retouchen der E. S. Blätter ist zu verschieden, um von einer Hand stammen zu können. Bei den ersteren sind es entweder scharfgestochene Strichlagen, welche durchsichtige, derbe Querschraffierungen bilden, oder es ist ein krauses Gewirr durcheinander gestreuter, meist leicht gekrümmter Strichelchen, die sowohl zu der frühen Technik des E. S., als auch zu den bekannten Häckchen auf den Stichen Schongauers Berührungspunkte bieten. Die Stichweise der Retouchen ist eine ganz andere; alle Querschraffierungen sind hier vermieden, die weichen, tief eingestochenen Taillen liegen gleich gerichtet dicht nebeneinander, folgen der Modellierung und geben der Retouche eine eigentümliche schimmernde Wirkung. Trotz der gleichen Bezeichnung ist demnach zwischen dem Meister und dem Retouchenmanne zu unterscheiden. Zu diesem Resultate war auch schon vor drei Jahren Lehrs gekommen, und er hatte schon vor mir erkannt, dass die Retouchen von keinem anderen herrühren können, als von Israhel van Meckenem.[2]

---

[1] Dresden (1895) S. 3 f. und 23.

[2] Lehrs machte mich darauf aufmerksam, dass eine Reihe von frühen Stichen Israhels, die heute über verschiedene Sammlungen verstreut sind, eine gezeichnete Einfassungslinie und ein *N*, meist unten, innerhalb der Einf. angebracht, zeigen, also aus ein und derselben alten Sammlung stammen. Es sind folgende Blätter: 1. Christus am Kreuze, B. X, 6, 11, P. II, 83, 5 und 6, Wien Albertina; 2. Säugende Madonna P. II, 225, 109, London; 3. Petrus, Cop. nach E. S., B. VI, 19, 38, London; 4. Bartholomäus, desgl. nach B. VI, 20, 45, London; 5. Matthäus, desgl. nach B. VI, 20, 46, London; 6. Johannes der Täufer, desgl. nach B. VI, 28, 74, Rouen S. Dutuit; 7. Dame mit Kavalier B. X, 48, 18, P. II, 98, 83, Wien Albertina; 8. Wappen-Unter B. X, 59, 39, Wien Albertina; 9. Verschiedene Goldschmiedestudien, B. X, 98, 3, Wien Albertina; 10. Querfüllung mit Blattwerk, Rep. XV, 111, 3, Amsterdam; 11. Vogel-König, L. Spielkarten 39a, Berlin; 12. Blumen-Drei, L. 17, 16, Wien Albertina; 13. Blumen-Unter, L. 20, 22, Wien Albertina; 14. Menschen-Neun, L. 19, 5, Wien S. Lichtenstein. Von den retouchierten Stichen des E. S. tragen die gleiche Einfassung und Bezeichnung: die kleinste Madonna von Einsiedeln P. II, 85, 19, London und die hl. Katharina B. X, 33, 62, P. II, 94, 65, Wien Albertina. Ohne Zweifel bildet das einen wichtigen Beleg für die Richtigkeit der Lehrs'schen Zuschreibung.

Man darf diese wichtige Feststellung noch näher spezialisieren. Die Technik der Stiche Israhels ist nämlich eine sehr wechselnde, und wir können ihre Entwicklung genau verfolgen. Die Stichweise der Retouchen ist nun ganz die gleiche, wie die der zahlreichen frühen Kopien Israhels nach Stichen des E. S., oder, um einige datierbare Beispiele zu nennen, wie der Madonna von 1469, des nach 1467 entstandenen Veronikabildes mit den Apostelfürsten, der Kirchenväter, der Evangelistensymbole, des längere Zeit vor 1475 entstandenen hl. Eligius u. s. w.; gegenüber den frühesten E. S. Kopien, wie der betenden Jungfrau im Zimmer, und der Folge der kleinen stehenden Apostel zeigt sich schon ein Fortschritt. Man darf also behaupten, dass Israhel die Retouchen um 1470 vorgenommen hat.

Da nun Israhel, der sonst gar kein Bedenken trug, fremde Platten beim Aufstechen mit seinem eigenen Namen zu versehen, diese Platten des E. S. weder mit seinen Initialen noch seiner Hausmarke oder Wappen, sondern mit der Chiffre des Meisters W♣ versah, so folgt m. E., dass *Meckenem in der Werkstatt des Meisters W♣ die Retouchen vornahm.* Ebenso, wie einem Goldschmiedemeister das Recht zustand, die in seiner Werkstatt von Gesellen und Lehrlingen angefertigten Goldschmiedearbeiten mit seinem Meisterzeichen zu versehen, so durfte auch der niederländische Kupferstecher die Anbringung seiner Chiffre auf den durch Israhel retouchierten Platten beanspruchen. Die sonst unbegreifliche Thatsache, dass ein Kupferstecher die Platten eines zweiten beim Aufstich mit der Marke eines dritten versieht, findet so ihre leichte und ungezwungene Erklärung. Wiederum zeigt sich hier, wie eng die Kupferstecher des 15. Jahrhunderts mit der Goldschmiede zusammen hingen.[1]

Chronologische Bedenken erheben sich gegen die Annahme, dass Israhel in der Werkstatt des W♣ gewesen sei, nicht. Die Retouchen können, wie oben gezeigt wurde, nicht vor 1468 vorgenommen sein. Die Thätigkeit des niederländischen Meisters müssen wir um 1470 ansetzen; sein grosses Wappen Karls des Kühnen kann nur zwischen 1467 und 1472 entstanden sein, die Kriegs- und Lagerszenen sind nicht unwahrscheinlich auf die

[1] Vgl. S. 27 und 64.

Burgunderkriege bezogen worden. Dass ihn der Meister mit den Bandrollen, dessen Thätigkeit kaum mehr in das letzte Viertel des 15. Jahrhunderts hineinreichen wird, einmal kopiert, hat, spricht für eine gleiche Datierung. Der Meister kann also sehr wohl bis 1467 oder 1468, d. h. bis zum Tode des Meisters E. S., in dessen Werkstatt gearbeitet haben, im Besitze von mehreren seiner Platten in seine niederländische Heimat zurückgekehrt sein und dort in seiner Werkstatt durch den jungen Israhel die Retouchen haben vornehmen lassen. So setzt sich z. B. ein Kartenspiel, das bisher anonyme E. S. Kopie angesehen wurde, zum Teil aus den schon von Lehrs aufgezählten Retouchen der Originalplatten des E. S., zum Teil aus Kopien Israhels nach den betreffenden Blättern zusammen. Ihre genaue Aufzählung wird der Oeuvrekatalog bringen.

Es fehlt keineswegs an Thatsachen, die auch sonst einen Aufenthalt Meckenems in den Niederlanden und in der Werkstatt des W ♆ wahrscheinlich machen. Einmal lag es gewiss für ihn nahe, als Gesell bei einem Meister in die Werkstatt einzutreten, der nicht nur Goldschmied, sondern auch selbst Kupferstecher war; neben der Förderung in dieser Technik, die er erhoffen durfte, standen ihm dort auch die Werkzeuge des Meisters, vor allem die erforderliche Druckpresse zur Verfügung. Die Auswahl der Meister, die damals den Grabstichel handhabten, war keine grosse,[1] und W ♆ war sicher unter allen niederländischen Stechern der bedeutendste. Damals gerade dringt der niederländische Einfluss in die deutschen Malerschulen hinein, ziehen die jungen Kräfte jeder Kunstthätigkeit und Kunstgewerbes nach Flandern, dem Ziel der Sehnsucht aller Kunstbeflissenen. Ist doch auch Franz von Bocholt, den wie wir gesehen, höchst wahrscheinlich nahe Beziehungen mit Israhel verbanden, ganz die Bahnen niederländischer Kunst gewandelt. Sie tritt uns auch in vielen Stichen Israhels entgegen, nur lässt sich im einzelnen Falle umso schwerer ihr Wesen bestimmen, als wir immer mit der Möglichkeit rechnen müssen, dass eine fremde Vorlage dem Stiche zugrunde liegt. Jedenfalls trifft das feinfühlige Urteil

[1] Der einzige bedeutende andere Meister, der der Boccaccio Illustrationen, ist erst 1476 zu datieren, sein Werk zählt nur 10 Blatt gegenüber den 78 des W ♆.

Lippmanns das Richtige, das Israhel stilistisch zur flandrisch-niederländischen Schule rechnet.[1]

Von nicht zu unterschätzender Bedeutung ist es, dass von den 7 Kopien nach Stichen des Meisters W ♁, die wir kennen, nicht weniger als 6 von Israhel van Meckenem sind.[2] Sie gehören sämtlich einer ziemlich frühen Zeit, jedenfalls noch den siebenziger Jahren an; Israhel dürfte wohl manchen Stich seines Meisters mit in die Heimat genommen und dort als Vorlage benutzt haben. Ebenso leicht erklärt es sich dann, dass Israhel so ausserordentlich viele Stiche des Meisters E. S. und Schongauers zur Verfügung standen. Wenn es auch keinem Zweifel unterliegt, dass viele Einzelblätter oberdeutscher Stecher auf dem Handelswege nach Niederdeutschland gelangen konnten, und wenn auch Israhel schon vorher einzelne Stiche des E. S. kopiert hatte, so fehlte es doch an einer genügenden Erklärung, dass Israhel etwa 300 Stiche des E. S. nachbildete, und dass über $^3/_4$ aller Kopien nach Stichen des Strassburgers vom Bocholter Meckenem herrühren. Für einen Aufenthalt Israhels in Oberdeutschland, etwa in der Werkstatt des E. S., finden sich, wie gesagt, zu wenig Anhaltspunkte; wohl aber ist es wahrscheinlich, dass W ♁ ausser den vielen Platten auch ein mehr oder minder vollständiges Oeuvre seines Meisters E. S. dem Israhel zum Kopieren zur Verfügung stellen konnte. Weitaus die meisten E. S. Kopien Israhels fallen ihrer Technik nach in diese Jahre und sind u n b e z e i c h n e t.

In analoger Weise kennen wir eine Reihe früher unbezeichneter Kopien Israhels nach Stichen des Martin Schongauer, die um 1470 zu datieren man jetzt wohl kein Bedenken mehr tragen wird. Auch diese dürfte ihm der niederländische Meister vermittelt haben. Ist es doch bei der Nähe von Colmar und Strassburg nicht unmöglich, dass auch Martin in der Werkstatt des E. S. gearbeitet hat, doch mag auch die niederländische Reise Schongauers, an der man festzuhalten haben wird, zur Erklärung dieser Beziehungen hinreichen.

---

[1] Der Kupferstich S. 37.

[2] Nach L. 16, 20, 35, 39, 73 und 74. Der siebente Stich, nach L. 44, ist vom Bandrollenmeister.

Leider wissen wir nicht, wo sich die Werkstatt des W ♁, in der Meckenem in jenen Jahren arbeitete, befunden hat. Gewiss ist, dass man sie nur in einem der grösseren der flandrisch-brabantischen Kunstcentren suchen muss, vielleicht gar in der Nähe des Hofes Karls. Wie die handschriftliche Notiz auf einem der Stiche angibt, kommt Antwerpen in erster Linie in Frage. Doch sind wir hier nur auf Vermutungen angewiesen.

Gesellen- und Wanderjahre.

Im Bayrischen Nationalmuseum befindet sich eine Agnus-Dei-Kapsel mit gravierter Rückseite,[1] welche eine nähere Betrachtung erfordert. Das Material ist Silber, die Vorderseite ist vergoldet. Hier befindet sich in der Mitte eine starke Glaslinse hinter der früher das eigentliche Wachs-Agnus sichtbar war.

Die Randfläche ist dreifach gekehlt; in der mittleren Kehle ruht eine frei ausgeschnittene spiralisch aufgerollte silberne krause Ranke, welche die äussere Einfassung der Scheibe bildet. Oben vermittelt ein sechsfach gebuckeltes silbernes Kügelchen zwischen dem Rund und einem zum Aufhängen dienenden Dreipasse. Die gebogene Fläche, die vom Rande zur Mitte zu dem kräftiger geriffelten, die Linse festhaltenden Reifen stetig ansteigt, war mit sechs dunkelroten, goldgefassten, geschliffenen unedeln Steinen verziert, von denen jetzt der eine fehlt. Die Art der Befestigung der auf der Unterseite kugelichen Metallfassungen in den für sie bestimmten Höhlen ist durch umgeschlagene Metallstreifen bewerkstelligt. Nur bei dem obersten Steine hat sich eine kleine Verzierung in der Mitte der fünfseitig ausgeschliffenen Vertiefung erhalten, ein kleines goldenes Näpfchen mit einem Dorne in der Mitte, das wie ein Stecknadelknopf an einem Stifte befestigt war und durch den Stein und dessen Fassung hindurchging, um dann umgebogen zu werden. Rechts neben dem untersten Steine ist

[1] Saal XVIII, Vitrine 6; Inv. No. 2421 und 2428. In kleinem Massstab reproduciert bei Obernetter, Kunstschätze des Bayr. Nat. Museums Tafel 151.

die Zahl $6^1/_4$ ganz leicht eingerissen, wohl eine Feingehaltsbezeichnung. — Die Rückseite schliesst eine schwach gewölbte silberne Platte, die sich vermittels zweier Stiftchen und auf der Rückseite angebrachter Streifen in den Rand hineinfügte. Die Verschlussstifte oben, fur die Löcher im Rande und an der Platte erhalten sind, fehlen.

Was die Kapsel für uns besonders wichtig macht, sind nun die Gravierungen dieser silbernen Platte, die ein Mittelbild und einen breiten mit senkrecht angeordneten Figuren geschmückten Randstreifen zeigt; die ganze Darstellung sowohl, wie das Mittelbild ist von einem Streifen umgeben, der Legenden mit radial angeordneten Buchstaben aufweist, also eine äussere und eine innere Umschrift.

Das Mittelfeld zeigt das nach links gewendete Lamm Gottes. aus dessen Brust ein Blutstrahl entspringt, und das sein Haupt mit dem Scheibennimbus zurückwendet. Mit dem übergeschlagenen rechten Fusse hält es die unten dreiteilige Fahne, die sowohl an der Stangenspitze wie im Fahnentuche das Kreuz zeigt. Der Schriftstreifen, der den Kreis umgibt zeigt die Worte: *Salue Angne*[1] *precibus sanctorum genitricisque tue nobis miserere* und ist als Pergamentrolle behandelt, deren eines Ende sich links aufrollt, während das andere frei herunter hängt, neben dem kleinen, in dem breiten Figurenstreifen zu unterst in der Mitte angebrachten Bilde des Stifters der Kapsel. Er kniet neben seinem Wappen, mit zusammen gelegten Händen und ist durch die Barettform seiner Kopfbedeckung und sein Mäntelchen als ein Angehöriger des geistlichen Standes gekennzeichnet. Er blickt betend hinauf zur Madonna, die oben den entsprechenden Platz einnimmt. Ihr Haupt, mit einer grossen Spangenkrone und Scheibenimbus, der noch den Kreis überschreitet geschmückt, ist nach links zu ihrem Sohne geneigt, der auf ihren Armen sich in kräftiger Bewegung nach oben wirft und eine Frucht in der Linken zu tragen scheint. Er hat merkwürdiger Weise keinen Nimbus. Neben der Jungfrau sind die Dreiviertelfiguren von acht Heiligen dargestellt, wie gesagt, nicht radial angeordnet. Der Madonna zunächst stehen zur

[1] Der Stecher wollte zuerst *Agnus* stechen, so erklärt sich die abweichend grosse Form des *e*.

Rechten und Linken die beiden Apostelfürsten, Petrus führt in der Rechten den grossen Schlüssel und liest in einem Buche in seiner Linken. Paulus trägt ein Buch, in das er seinen linken Zeigefinger wie als Lesezeichen eingelegt hat, unter dem Arme. Auf der rechten Seite folgt dann ein heiliger Bischof, wohl Nikolaus,[1] dann ein Ritter, Eustachius in dessen Fähnchen ein *x* sichtbar ist und eine Heilige, Clara mit Buch, Aspergill und Kruzifix. In gleicher Weise folgen links der hl. Georg, der einen winzigen Drachen mit dem Schwerte tötet, der hl. Sebastian, am Baumstamm gefesselt mit sieben Pfeilen beschossen und die hl. Agnes mit Fahne und Lämmchen. Alle Heiligen ausser dem Sebastian tragen Scheibennimben.

Die Legende des dann folgenden äusseren Kreises lautet: *Conradus leen alias warmut vicarius altaris santi nicolai Junioris ecclesie beate marie virginis in thirstat anno domini mcccc lxx (1470).* Der Direktor des Nationalmuseums, Herr Dr. H. Graf, konnte mir auf Grund früher angestellter Untersuchung angeben, dass *Thirstat* identisch ist mit Theuerstadt, einem Bezirke von Bamberg, wie die Urkunden, die Looshorn in seiner Geschichte des Bistums Bamberg veröffentlicht hat, belegen. Wirklich stammt auch die Kapsel aus St. Gangolf in Bamberg und kam mit den v. Reiderschen Erwerbungen (handschriftlicher Katalog Nr. 24) an das Münchener Museum (Massmer Katalog Saal VII, Nr. 3954).

Diese Agnus-Dei-Kapsel ist eine eigenhändige Arbeit Israhel van Meckenems, die erste Goldschmiedearbeit, die einem Kupferstecher des fünfzehnten Jahrhunderts zugeschrieben werden darf.

Das Kunstwerk ist unbezeichnet, wie es einerseits bei den meisten auf feste Bestellung und für Kirchen angefertigten Goldschmiedewerken die Regel bildet, anderseits sind ja die in jenen Jahren, wo Israhel in der Werkstätte eines anderen Meisters arbeitete, entstandenen Stiche Meckenems ebenfalls fast ausnahmslos unbezeichnet. So zeigt denn auf der Kapsel das Fähnchen des hl. Eustachius, wo man am allerersten eine Chiffre oder die Hausmarke suchen würde, nur das *x*, das wohl als Monogramm Christi zu deuten ist.

---

[1] ihm war der Altar geweiht, dessen Vikar der Donator war; siehe die zweite Legende.

Trotzdem darf man auf Grund der Zeichnung und Technik die Kapsel für Meckenem in Anspruch nehmen, nur sei dabei für jene, die Israhel nur durch die ihm von Bartsch und Passavant zugeschriebenen Stiche kennen, besonders betont, dass sein Oeuvre seitdem sich verdoppelt hat, und dass man zum Vergleich mit einer 1470 entstandenen Gravierung keine Stiche heranziehen darf, welche Jahrzehnte später entstanden sind, sondern nur die gleichzeitigen, die jetzt noch in fast allen Kupferstichkabinetten unerkannt als Kopien nach E. S., als Werke seiner Schule oder als Anonyme bezeichnet werden. Der technische Unterschied zwischen der Gravierung einer Silberplatte und den Abzügen von Kupferplatten, der sich durch die Verschiedenheit des Materials, der weniger leicht zu bearbeitenden gewölbten Fläche, dem geringeren Massstab der Figuren u. a. m. erklärt, verlangt zwar Beachtung, ist aber nicht sonderlich gross.

Der Beweis für die Urheberschaft Israhels liegt darin, dass in der Gravierung der Kapsel nicht nur Zeichnung wie Technik sich mit jener der um 1470 entstandenen Stiche Meckenems (meist Kopien nach E. S.) völlig deckt, sondern besonders darin, dass der Einfluss des Meisters der Berliner Passion überall stark durchklingt, wie wir es für jene Jahre, in denen Israhel die in den vorigen Abschnitten besprochenen Stiche verfertigte, erwarten müssen. Wie bei letzteren eine Reihe Eigentümlichkeiten und Merkmale durch das häufige Kopieren in die frühe Zeichnungsweise Israhels übergegangen sind, so findet sich auch in der Gravierung die auffällige Behandlung der Haare, die wie eine Perrücke auf dem Kopfe liegen und in dicke, schneckenförmig gebogene Enden auslaufen, z. B. bei dem hl. Sebastian und Eustachius, mit denen man den Johannes und Christus auf der frühen Fusswaschung vergleichen mag. Die zarten Linien auf den Schläfen, die von den Augenwinkeln ausgehen und die wir S. 14, als ein deutliches Merkmal des Passionsmeisters nachgewiesen haben, zeigt, etwas weniger gekrümmt, auf der Gravierung der Kopf des hl. Petrus. Lehrs nennt S. 137 den Faltenwurf des Meisters der B. P. eckig, aber nie kleinknitterig. Das trifft auch völlig bei der Gravierung zu. Man vergleiche nur die Weise, wie der hl. Paulus mit dem linken Ellenbogen seinen Mantel an sich drückt, mit den Gewändern des Judas Thaddaeus oder des Thomas

aus der im Jahrbuch veröffentlichten Apostelfolge, den kleinen Donator der Kapsel mit dem knieenden Papste auf der Gregormesse. Mit diesem Einflusse des Passionsmeisters mengt sich die Formensprache Meckenems und zwar, wie es nicht anders zu erwarten, mit starker, durch das viele Kopieren bedingter Abhängigkeit vom Meister E. S. Diese spricht sich vor allem in der nackten männlichen Figur aus, der engen Taille und der gespreizten Beinstellung des hl. Sebastian; nicht minder fordern der gerüstete Eustachius und Georg zum Vergleiche mit den zahlreichen Ritterbildern des Drachentöters oder den Passionsdarstellungen des E. S. heraus. Israhel selbst zeigt sich unverkennbar in der Zeichnung der Hände, den gichtigen durchgebogenen langen Fingern des Nikolaus, der Linken des Petrus und den Händen des Eustachius und Sebastian. Für Meckenem spricht auch ausschlaggebend die Technik, welche die Anwendung eines äusserst spitzen Stichels verrät. Die tiefen Schatten lösen sich nach dem Lichte zu in sehr zarte Strichlagen z. B. auf dem Mäntelchen des Donators, auf, oder es ordnen sich kurze Strichelchen zu bestimmten Reihen, wie auf dem Brustkorbe des Sebastian. Alles das sind Eigentümlichkeiten der Technik Israhels in jenen Jahren.

Wenn dieser Beweis, der von der Zeichnung und Technik ausgeht, vielleicht nur für jene überzeugend sein mag, die einerseits mit den Kupferstichen des 15. Jahrhunderts wohl vertraut sind, und denen anderseits ein reiches Vergleichsmaterial einer grösseren Sammlung zur Verfügung steht, so ermöglichen die in Figur 58 und 59 getreu wiedergegebenen Abbildungen jedem die Prüfung des zweiten Beweises für die Autorschaft Israhels, der in der Identität der Buchstaben auf den Stichen Israhels und auf der Gravierung der Silberkapsel besteht. Dieses Beweismittel ist weder ungewöhnlich noch neu; sowohl Bartsch wie Passavant und Lehrs haben mit Recht eine ganze Reihe von unbezeichneten Stichen Israhel zugeschrieben, weil die Initialen des beigefügten Heiligennamens mit jenen von bezeichneten Stichen übereinstimmen. Da sich die kleinen Buchstaben zum Vergleiche weniger eignen, sind wir auf das *C*, *S* und *A* beschränkt. Für ersteres findet sich im Werke Israhels keine Analogie, umsomehr für die beiden letzteren. Die Fig. 59 willkürlich ausgewählten zwölf Abbildungen, denen die Bartschnum-

ner der Stiche, denen sie entnommen sind, hinzugefügt ist, machen ein näheres Eingehen überflüssig. Die Bezeichnung des Stiches B. 118 *Sancta Agneta* stimmt z. B. mit der des *Salve Angne* auf der Kapsel bis in die kleinsten Einzelheiten, die nach l. oben ansteigenden Parallelstriche beim *A*, das Querhäckchen am Schnörkel oben links, die Verdoppelung des linken Schenkel, überein. Dass man hier nicht von einer zufälligen Uebereinstimmung reden kann, versteht sich von selbst, und nur der strikte Nachweis, dass genau solche merkwürdig verschnörkelte Initialen sich auch sonst nachweisen lassen, könnte diesen Teil des Beweises, dass die Kapsel ein Werk Israhels sei, erschüttern.

Das Nekrologium des ehemaligen Kollegiatstiftes zu Unserer lieben Frauen und St. Gangolf enthält, wie ich durch das Kgl. Kreis-Archiv in Bamberg erfahre, bei einem grösseren auf eine Jahresstiftung des Conrad Warmut bezüglichen Eintrag die Angabe *Anno 1499 die Mercurii vicesima mensis februarii obiit do. Conradus Warmut altaris sancti Nicolai junioris huius ecclesie vicarius.* Es läge daher nahe, den Entstehungsort der Kapsel in der Nähe dieser Stadt zu suchen. Doch fehlt es, wie S. 90 gezeigt wurde, an andern genügenden Anhaltspunkten für einen Aufenthalt Israhels in Oberdeutschland. Es wäre aber schwer zu erklären, wie der Bamberger Geistliche dazu kommen sollte, bei dem Bocholter Israhel, dessen Name durch die wenigen Stiche noch nicht bekannt sein konnte und der auch durch Goldschmiedearbeiten sich noch keinen Ruf hatte erwerben können, die Kapsel in Auftrag zu geben. Anders aber, wenn Israhel, wie wir nach allem annehmen müssen, damals als Gesell in der Werkstatt eines anderen Meisters von grossem Rufe, des W ♣, in einer der grossen niederländischen Kunststätten, arbeitete. Beziehungen von Bamberg zu Antwerpen sind leichter anzunehmen, wie zu Bocholt, und vielleicht wollte Leen ein besonderes Kunstwerk sich und der Kirche verschaffen, wenn er es in den Niederlanden bestellte. W ♣ war ja in Oberdeutschland gewesen und hatte gewiss nicht nur Strassburg besucht. Und merkwürdig, gerade der Stich, dessen Initialen mit jenen der Silberkapsel so völlig übereinstimmen, der hl. Agnes, B. 118, ist Kopie nach einem Stiche des W ♣.

Die Stiche der Siebenziger Jahre.

Die vielen unbezeichneten E. S. Kopien, die in den Handbüchern von Bartsch und Passavant den Hauptkontingent zu der „Schule des E. S.“ und den „Anonymen“ stellen, bilden ein einheitliches Oeuvre, dessen niederrheinischen Ursprung schon Lehrs erkannte; er schrieb die Stiche nach einem hieher gehörigen in Nürnberg aufbewahrten Blatte[1] dem „K o p i s t e n d e r M a d o n n a i m G a r t e n“ zu. Es handelt sich aber nur um die Werke einer bestimmten Entwicklungstufe Meckenems. Schon 1896 hatte einmal Kämmerer diesen Namen, wenn auch noch in Klammern und mit Fragezeichen, ausgesprochen.[2] Die völlige Uebereinstimmung in Zeichnung und Technik, welche diese Kopien mit vollbezeichneten[3] Stichen Israhels aus jener Zeit zeigen, macht, wie die beigefügten Tafeln darthun, einen weiteren Beweis unnötig. Erwähnen darf ich wohl, dass auch Lehrs meine Zuschreibung aufgenommen hat.

Bis jetzt sind nicht weniger wie 199 Kopien Israhels nach Originalen des E. S. nachzuweisen; rechnet man jene verschollenen Blätter, deren einstige Existenz durch unvollständig auf uns gekommene Folgen erwiesen wird, hinzu, so erhöht sich die Zahl auf 307. Entsprechend der zeitlichen Thätigkeit des Meisters E. S.[4] gehören alle diese Kopien in die erste Hälfte des Lebens Israhels und verteilen sich etwa über die Jahre 1465 (so ist das oben besprochene Ornamentblatt datiert) bis 1480. Während Meckenem in den sechziger Jahren daneben noch zahlreiche Vorbilder des Meisters der Berliner Passion nachstach, scheint er in

---

[1] B. X. 13, 8; P. II. 84, 12.

[2] Jahrbuch XVII. S. 143 ff.

[3] z. B. der Kalvarienberg, Hl. Jungfrau im Zimmer, Madonna mit zwei Engeln, Hl. Bartholomaeus, Johannes, Marcus, Anna Selbdritt u. s. w. Ebenso sind zahlreiche Apostel- und Heiligendarstellungen durch die charakteristische Buchstabenform ihrer Legenden unbedenklich als bezeichnet anzusehen.

[4] In analoger Weise kommen zu den 320 erhaltenen Stichen des Meisters E. S. 46 weitere (meist Spielkarten) und etwa 50 andere, die nur in Kopien Israhels erhalten sind, so dass das Werk des E. S. auf mindestens 416 Stiche berechnet werden muss. Ihnen stehen 304 Kopien Meckenems gegenüber. Vgl. dazu S. 96.

der ersten Hälfte der siebenziger Jahre fast ausschliesslich Kupferstiche des Strassburger Meisters nachgebildet zu haben. Spätere E. S. Kopien von seiner Hand finden sich nur mehr wenige; sie treten immer mehr vor eigenen Arbeiten und den Kopien nach Schongauer zurück.

Da hier auf die einzelnen Stiche nicht eingegangen werden kann, seien wenigstens die Folgen genannt, die Israhel nach E. S. kopierte. Für die früheste Passionsfolge sind noch zum Teil Vorbilder des Meisters der B. P. benutzt. Wie bei E. S., gibt es auch bei Meckenem je eine Evangelistenfolge in runder und in rechteckiger Einfassung. Die Folge der Apostel, denen einzelne Citate aus dem Credo hinzugefügt sind, ist weder zu verwechseln mit der kleineren Folge der stehenden Apostel, die Meckenem verschiedenen Stichen des E. S. entlehnte, noch mit der grösseren Folge der ebenfalls stehenden, die nach der bekannten Originalfolge kopiert sind. Ebenso die sitzenden Apostel. Ihnen schliessen sich an die Vorlagenfolge mit je sechs Runden, das Figurenalphabet, das grössere und das kleinere Kartenspiel.

Weil alle diese Stiche Kopien nach fremden Originalen sind, kann man eine stylistische Analyse hier nicht anstellen; wir sind einstweilen ausschliesslich auf die Technik und deren Entwicklung angewiesen. Die kurzen, mehr gekratzten wie eigentlich gestochenen harten Striche, die wir in den frühesten Versuchen Israhels kennen gelernt haben, hatten allmählich, wie es infolge des häufigen Kopierens nach Stichen des Passionsmeister nicht ausbleiben konnte, ihre rauhe, unruhige Wirkung verloren und längeren, weichen Strichlagen Platz gemacht. Dabei scheinen die Spätwerke des Passionsmeisters, die Folgen der Tierbilder und der Querfüllungen bestimmend auf die Technik Israhels eingewirkt zu haben. Die Strichlagen werden lichter und zarter und sind mit so spitzem Stichel und so leicht gezogen, dass man scharf zusehen muss, um die einzelnen Linien trennen zu können. Im Grunde genommen sind es solch leicht schattierte Flächen, welche die dargestellten Körper modellieren. Die harten bestimmten Konturen seiner Vorlagen übernimmt Israhel aber trotzdem, und so bekommen seine Kopien ein starres, hartes Aussehen, die Köpfe sind wie von Holz geschnitzt. In der Wiedergabe

von Gewandstoffen sind die zarten Schattenlagen von mattglänzender, seidiger Wirkung, zu der auch die schlecht bereitete, häufig in's Olive spielende und verblasste Druckfarbe ihren Teil beiträgt. Einige dieser frühen, nicht sehr zahlreichen E. S. Kopien, die man als Gruppe der hl. Jungfrau im Zimmer[1] bezeichnen könnte, haben wir bei anderer Gelegenheit schon kennen gelernt; aller Wahrscheinlichkeit nach gehört ausser den Folgen der sitzenden und der stehenden kleinen und grösseren Apostel auch die „Gruppe der Vermählung" hieher, denn der dort besprochene unvollendete und retouchierte „hl. Paulus" gehört zu eben der genannten Folge der sitzenden Apostel. Man wird sich, wie die kümmerlichen erhaltenen Reste der ursprünglichen Technik beweisen, jene zehn überarbeiteten Stiche im ersten Etat ähnlich zu denken haben, wie die „hl. Jungfrau im Zimmer". Wie sich für die Vermählungsgruppe die Datierung um 1468 ergab, so fordern auch die Kopien die nämliche Ansetzung; ihre Technik zeigt gegenüber der Querfüllung von 1465 einen wesentlichen Fortschritt; die Originale zu der hl. Jungfrau und der kleinen Apostelfolge sind 1467 datiert, und anderseits darf man wegen der nahen Beziehungen zur Technik des Passionsmeisters nicht allzuweit hinunter gehen. An Bezeichnungen finden sich nur das Wappen und Hausmarken.

Es versteht sich von selbst, dass Israhel je mehr er den Meister E. S. kopierte auch desto mehr von dessen Technik annahm, wenn auch von einer peinlich genauen Nachbildung aller Einzelheiten derselben keine Rede sein kann. Da ist denn für die weitere Entwicklung der Technik Israhels bestimmend, dass E. S. das Hauptgewicht auf eine markante Zeichnung legt und mehr wie die anderen zeitgenössischen Stecher die Kontur betont. Dementsprechend tritt die flächenartige Behandlung der Schatten bei Israhel immer mehr zurück; die Strichlagen werden kürzer, festigen sich und folgen den Konturen; in engster Verbindung mit diesen modellieren sie die dargestellten Körper. Während

[1] Rep. XXII (1899) 192, 8; Folge der sitzenden Apostel (Rep. XI (1888), 61, 130); Folge der grösseren (Rep. XI (1888) 62 bei 130) und kleineren (Rep. XII (1889) 342 bei 134) stehenden Apostel; Sebastianmartyrium (P. II. 45, 77 Cop.); Augustus und die Sibylle (P. II. 41, 8 Cop.) und das grössere Kartenspiel.

aber E. S. eigentliche Kreuzschraffierungen nur selten anwendet, hält Israhel an der vom Passionsmeister übernommenen Schattengebung, feinen in spitzen Winkeln sich schneidenden Strichlagen, fest. Die locker verstreuten kleinen Strichelchen, die auf den Originalen die Uebergänge vom Licht zum Schatten vermitteln, werden durch längere sehr zarte Parallelstriche ersetzt. So bekommen die dargestellten Gewandstoffe eine weiche, wollige Wirkung. Ein Fortschritt gegenüber den früheren Kopien ist nicht zu verkennen. Die bestimmten Konturen gehen den bisher überzarten, schwächlichen Bildern Festigkeit, die Stichelführung wird sicher und gleichmässig und verrät in der Wiedergabe von Masswerk und Architekturteilen eine grosse Gewandheit. Im einzelnen Falle ist es oft nicht leicht zu entscheiden, ob eine E. S. Kopie Israhels der vorherbetrachteten Gruppe der hl. Jungfrau im Zimmer oder dieser zweiten, die etwa als Gruppe des Figurenalphabets zu bezeichnen wäre, zuzurechnen ist, da sich die Technik der einen ganz allmählich aus der der anderen entwickelt, und beide eine Zeitlang neben einander herzugehen scheinen. Die Gruppe des Figurenalphabets umfasst weitaus den grösseren Teil der E. S. Kopien Meckenems, das kleinere Kartenspiel, zahlreiche Madonnen- und Heiligenbildchen, Ornamentblätter u. s. w. Schon allein aus ihrer grossen Anzahl folgt, dass für ihre Entstehung ein grösserer Zeitraum einzusetzen ist, wie für die erste Gruppe. Ein Stich, die Madonna mit zwei Engeln (B. VI. 299,38) ist 1469 datiert, ein anderer (hl. Katharina, P. II. 239,188) muss vor 1473 entstanden sein, ein hl. Eligius (Rep. XVI. 43,108) ist bereits in einer Handschrift von 1475 kopiert. Das kleinere Kartenspiel setzt sich zum Teil aus den hieher zu zählenden Kopien Mekenems, zum Teil aus den retouchierten Originalen des E. S. zusammen, die Israhel nur während seines Aufenthaltes in der Werkstätte des W ♠ zur Verfügung standen, wodurch sich die Datierung um 1470 ergibt. Es sind also nach alledem etwa die Jahre 1469—1474 (?) für die Gruppe des Figurenalphabetes in Anspruch zu nehmen. Wie schon Lehrs mehrfach betonte, sind nur verschwindend wenige dieser Kopien bezeichnet, was ohne Zweifel seinen Grund darin hat, dass Israhel damals noch nicht selbstständiger Meister war. Nur ein Stich, die genannte Madonna, trägt die volle Bezeichnung *Israhel M* (Figur 57), sonst finden

sich nur die Hausmarke (Kalvarienberg, Fig. 27a) oder das auf Bocholt zu beziehende *b*. Ob der mit *Israhel fecit* bezeichnete Johannes (B. VI. 236,103) oder der mit *J* bezeichnete Markus (P. III. 498 Add.) auch schon hieher gehören, kann ich nicht entscheiden, da ich diese Stiche nicht selbst gesehen habe; der Form der Bezeichnung nach dürften sie erst später anzusetzen sein.

Ehe wir uns der letzten Gruppe der E. S. Kopien zuwenden, muss, um die chronologische Reihenfolge festzuhalten, eine Gruppe von 16 Stichen besprochen werden, welche ihre Technik deutlich als ein Vermittlungsglied zwischen der Gruppe des Figurenalphabetes und den späteren Stichen zu erkennen gibt. Es sind ausser drei biblischen und drei profanen Darstellungen ausschliesslich Heiligenbilder. Lehrs hat einmal früher die Vermutung ausgesprochen, es möchten einige dieser Stiche, die wir kurz als Gruppe der Stephansmarter[1] bezeichnen wollen, vielleicht verschollene Vorlagen des E. S. zu Grunde liegen. Wenn ich das auch nicht zugeben kann, so enthält diese Ansicht doch etwas Richtiges, dass nämlich manche Einzelheiten an E. S. erinnern, wie z. B. die kleinen geschwungenen Knickfalten, die flossenähnliche Zeichnuug der Füsse, breite Besatzborden an den Gewändern und eine gewisse Verwandtschaft in der Bewegung der Figuren. M. E. erklärt sich dies zur Genüge dadurch, dass ein nicht allzuselbständiger Zeichner durch jahrelang fortgesetztes Kopieren von Vorlagen eines Meisters notwendig viele solche Eigentümlichkeiten sich aneignen wird. Erwägt man, wie genau die oben betrachteten E. S. Kopien die erhaltenen oder verschollenen Originale wiedergeben, so wird man Bedenken tragen, für diese hässlichen Bilder den Meister E. S. verantwortlich zu machen. Ich stehe vielmehr nicht an, hierin eigene selbständige Arbeiten Israhels, die ersten, die uns begegnen, zu sehen. Zunächst steht fest, dass unter den vier- bis fünftausend Stichen des fünfzehnten Jahrhunderts kein Blatt eines Stechers

[1] B. 94; Simson zerreisst den Löwen (B. 3), Kreuztragung (B. 22), Christus am Kreuze (B. 27), Augustinus (B. 88), Christopher (unbeschr.), Cornelius (B. 89), Cosmas und Damian (B. 180), Dominicus (B. 92), Faust (B. 95), Franz (B. 96). Lucas (B. 107), Agatha (B. 117), Klara (B. 126), Ottilie (B. 126), Tanz um den Preis (B. 186).

erhalten ist, nach dem Israhel die Gruppe der Stephansmarter kopiert hätte. Zu gut, als dass man sie als früheste eigene Arbeiten Israhels ansprechen könnte, sind die Stiche gewiss nicht. Im Gegenteil: die Bewegung der dargestellten Figuren ist übertrieben und streift zuweilen das Groteske, die Gesichter sind gedunsen mit unvermittelten Schatten, die wie Löcher wirken. Typisch ist der sehr geringe Gesichtswinkel, wodurch das Kinn übermässig vorgeschoben wird und der Kopf etwas unangenehm tierähnliches bekömmt. Die kleinen, zusammengekniffenen Augen zeigen einen stechenden Ausdruck. Der Nasenansatz ist unnatürlich breit, die Nase ist klobig oder hässlich durchgedrückt. Auch der gebogene Mund mit den dicken Lippen erinnert an ein Tiermaul, die Hände sind unproportioniert gross, die Finger grobgelenkig. Sehr charakteristisch ist die Wiedergabe der Haare: die einzelnen Haarsträhne scheinen wie mit Leim zu grossen Locken zusammengepappt, so dass man ein wirres Durcheinander von Drahtschlingen zu sehen meint. Die bizarren, überhängenden Felsen, die meist kühne Baulichkeiten tragen, sprechen allen Gesetzen der Statik Hohn. Die Löwenpranken auf dem Simsonbilde gleichen grossen Vogelkrallen, und geradezu kindlich muss man auf dem Christopherbilde die Wellenwiedergabe — zahllose getrennte Kegelchen, ähnlich einer Wasserfläche, auf die Regentropfen fallen — nennen. Zu dieser Unbeholfenheit und Hässlichkeit der Zeichnung steht die sorgfältig entwickelte Technik im Widerspruch, wie es denn bei den ersten eigenen Versuchen eines Stechers, der zwar schon viel, aber immer nach fremden Vorlagen gestochen hat, nicht anders sein kann. Israhel scheint sich in der Anwendung von zarten Strichlagen gar nicht haben genug thun können. Die weiche, wollige Behandlung der Platte mit äusserst spitzer Stichelführung ist noch dieselbe, wie bei der Gruppe des Figurenalphahetes, aber als neue verändernde Elemente kommen hinzu die Häufung der Querschraffierungen, die Anwendung längerer gerader Strichlagen uud deren wechselnde Werte. Alles das hat eine mehr metallische Wirkung zur Folge. Die Druckfarbe ist noch mangelhaft, bald mattgrau, bald bräunlich, sehr oft ausgesprochen olivefarben. Alle Stiche sind mit *IM* in Majuskeln bezeichnet, wofür wohl die Chiffre Schongauers vorbildlich war. Das *I* zeigt meist in halber Höhe zu beiden

Seiten je einen kleinen angehängten Kreis; von dem untern Ende des linken Schenkels des *M* gehen nach rechts oben zwei Parallelstriche, die für die Buchstaben Meckenems charakteristisch sind; sie finden sich schon in dem *N* auf dem sehr frühen Stiche der Barbara (Rep. XII. 343, 138) und in dem *A* auf der Silberkapsel von 1470 vor. Die beiden Buchstaben der Chiffre sind meist zwischen drei Punkte verteilt. Für die Datierung der Gruppe ist nicht unwichtig, dass, wie Lehrs feststellte, die Stephansmarter schon in einer Inkunabel von 1486 kopiert ist. Die Entstehung der Stiche dürfte aber schon ein Jahrzehnt früher anzusetzen sein.

Da sieben von ihnen[1] zu einer grösseren Folge von Heiligenbildern gehören, so liegt es nahe, die weitere Entwicklung Israhels an den übrigen dazu gehörigen Stichen festzustellen zu suchen. Die wechselnde Technik zeigt, dass Israhel nach Willkür und ohne bestimmten Plan seine Blätter stach und so nach und nach die ursprünglich nicht sehr umfangreichen Folgen erweiterte. Ihre Entstehung verteilt sich somit auf längere Zeit. Zunächst ein kurzer Ueberblick über die einzelnen Folgen. Es gibt deren, abgesehen von einer grossen Anzahl von Goldschmiedevorlagen in runden, unter denen sich zahlreiche Heiligendarstellungen befinden, im ganzen vier, alle in rechteckigen Einfassungen. Die kleinste[2] zählt 16 Stiche, je 4 auf einer Platte zusammengerückt; der Name der Dargestellten ist hinzugefügt, die Grösse der einzelnen Stiche beträgt ungefähr 82 zu 55 mm Einfassungslinie. Die kleine Heiligenfolge[3] von 20 Blättern, die im Durchschnitt 123 : 71 mm messen, zeigt ebenfalls die betreffenden Namen, zu ihr gehören die erwähnten 7 Stiche aus der Gruppe der Stephansmarter. Bei der mittleren Heiligenfolge,[4] die nur 4 männliche Heilige umfasst, ist durchgehends die Bezeichnung *Israhel* gewählt, während die Stiche der übrigen *I M* bezeichnet sind; die Masse betragen ca. 150 : 85 mm. Die grösste Heiligenfolge[5] zählt 16 Stiche,

---

[1] Augustinus, Cornelius, Dominicus, Faust, Franz, Agatha und Klara.
[2] Jahrbuch XIV (1893). S. 81 (Lehrs). B. 113, 114, 115, 116, 225 und 226.
[3] B. 85, 88, 89, 92, 95, 96, 105, 117, 118, 126, 141, 218, 223, 224, 232, 233, 234, 235, P. II. 85, 21, Willshire, Cat. II. 465, 101.
[4] B. 86, 104, 108, 110.
[5] B. 45, 46, 90, 93, 106, 109, 112, 119, 122, 124, 125, 127, 129, 137, 143, 146.

unter denen sich übrigens wie auch bei der kleinen Passion Darstellungen des Heilandes, der hl. Jungfrau und der hl. Familie befinden. Die Blätter messen etwa 163 : 110 mm; Namen sind nicht beigefügt, die Bezeichnung lautet *I M.* Es ist dies von den 4 Folgen die zuletzt entstandene; sie kann daher erst später besprochen werden. Einstweilen kommen hauptsächlich die kleinere und die mittlere Heiligenfolge in Betracht. Der grössere Teil der Stiche ist wohl als eigene Arbeiten zu betrachten, daneben sind einige als Kopien nach erhaltenen oder verlorenen Stichen des Meisters E. S. zu erweisen. Bei der Betrachtung dieser letzten Gruppe der E. S. Kopien, der der Heiligenfolgen,[1] tritt entsprechend dem Zugrundeliegen fremder Vorlagen das Stilistische mehr zurück, wenn auch die Figuren, besonders in den Gesichtern und den gichtigen Händen, eine starke Umbildung in Meckenemschen Sinne zeigen. Die Technik ist noch härter und lockerer geworden. Die einzelnen Lagen sind sehr ungleichwertig, teils äusserst zart, teils kräftig. Es kommen nur mehr gerade Taillen zur Anwendung. Die einzelnen Striche bilden nicht mehr gleichgerichtet lange Reihen, die sich mit der folgenden auf der ganzen Linie in gleichen spitzen Winkeln schneiden, sondern die Strichlagen (nicht die einzelnen Striche) werden kürzer, wechseln oft die Richtung und rufen so eine flockige, unruhige Wirkung hervor. Dazu kommt die Häufung der Strichlagen übereinander, ein charakteristisches Merkmal Meckenems, das fortan für seine Technik bestimmend ist. Während auf den frühen Stichen sich nur 2 Lagen schneiden, werden jetzt zahlreiche Strichlagen, bis zu 6, wirr und kraus übereinander gelegt, von ganz verschiedener Richtung, Dichtigkeit und Stärke. Dadurch werden die Stiche kontrastreicher. Mit alledem ist die letzte Abhängigkeit Israhels vom Meister der Berliner Passion abgestreift und auch der Einfluss

[1] Ausserdem: die Verkündigung (P. 237), Geburt (P. II. 51, 121), Anbetung der Könige (B. 7), Beweinung (P. II. 83, 8), Madonna auf der Schlange (P. II. 85, 21), auf dem Throne (B. 147) und mit dem Kinde (B. 220), Hl. Hubert (B. 229), Anna Selbdritt (B. 120), Heiland mit Passionswappen (P. 245), Beispiele zu Psalmensprüchen (B. 222), Gregormesse (B. 228), Gregormesse (P. 228), Dorothea (P. II. 63, 186 und 95, 72), Liebespaar am Bronnen (B. VI. 306, 165), Liebespaar im Ornamentrahmen (B. 208), Initial D (B. 217), Initial O (B. 216), d. unterjochte Ehemann (P. II. 197, 252 und 279, 25), Patene (B. 142), Querfüllung (P. 262).

vom Meister E. S. wird durch die sich geltend machende Selbstständigkeit gebrochen.

Dem entspricht es, dass von nun an alle Stiche bezeichnet sind. Ein schöner Ornamentstich[1] zeigt die Legende · *To · bocholt · ist · gemact · In · dem · bisdom · van · Monster.* Wir haben damit die Gewissheit, dass Israhel damals bereits in seine Heimat zurückgekehrt war. Die derben Querschraffierungen des Hintergrundes, die Stichelführung und die lose Strichlage auf dem nach oben steigenden Blattstiele und dem unten rechts sich umbiegenden Blatte lassen keinen Zweifel, dass der Stich dieser letzten Gruppe der E. S. Kopien angehört. Damals war Israhel nicht mehr Gesell in fremder Werkstatt, sondern Meister in Bocholt. An Bezeichnungen finden sich sowohl *Jsrahel* wie *I M.* Die erstere Form schliesst sich den frühesten Bezeichnungen der Vermählungsgruppe an, nur wird der Name weniger gross und anspruchsvoll ausserhalb der Einfassung angebracht. Der obere Bogen des *J*, der anfangs kräftig nach unten gebogen ist, streckt sich allmählich horizontal, das krause und in rechten Winkeln gebrochene Schnörkelwerk wird einfacher gebildet, bis zuletzt der untere Bogen dem oberen parallel wird. Daneben finden sich noch das Wappen und das rätselhafte *A* als Bezeichnung.

Der zuletzt besprochenen Gruppe steht die kleine Passionsfolge von 55 Blatt sehr nahe. Den Nachweis, dass diese ein Werk Meckenems ist, hat Lehrs 1888 im Kataloge des Germanischen Museums in meisterhaften Ausführungen erbracht, und seine Zuschreibung hat die nachträgliche Auffindung des gesuchten unzerschnittenen Stiches[2] in Bologna bestätigt. Für uns steht die dort nicht erledigte Frage nach der Selbständigkeit der Erfindung bezw. nach den zu Grunde liegenden Originalen im Vordergrunde. Lehrs spricht dort die Vermutung aus, vielleicht sei ein Cyklus von Gemälden, der an irgend einem berühmten seither zu Grunde gegangenen, niederrheinischen Altar befindlich gewesen sei, das Vorbild für die zahlreichen gegenständlich übereinstimmende Folgen (Armenbibel, Lübecker Passional u. s. w.)

[1] B. VI. 304, 154.

[2] Die zur Folge gehörige Oelgartenszene und *Israhel* bezeichnete Stich. B. VI. 301, 46; P. II 197, 249. Vgl. Zeitschr. f. b. Kunst XXIV (1888) S. 16 (Lehrs).

geworden, und die unverständlichen Buchstaben auf Meckenems Stichen (vgl. S. 86 und Figur 42—46) seien demnach nicht auf den Stecher zu beziehen. Indessen hat sich seitdem die Dresdener Passionsfolge, die ebenfalls diese Buchstaben zeigte, unzweifelhaft als Kopie nach Meckenem herausgestellt und die Zahl der Folgen in Kupferstich und Holzschnitt mit den gleichen Darstellungen haben sich bedeutend vermehrt. Eine sehr umständliche und mühevolle Untersuchung, deren Gang, im Anhange angegeben, hat mich überzeugt, dass das gemeinsame Urbild aller dieser Folgen (Armenbibel, Passional, Rudimentum novitiorum, Antwerpener und Zwoller Ausgabe des Ludolphus, Dresdener Kupferstichfolge und jene des Erasmusmeisters) uns noch nicht bekannt ist. Die auffällige Uebereinstimmung in den Massen der Folgen Meckenems, des Erasmusmeisters und der im Passional lässt vermuten, dass das gesuchte Original ungefähr die gleiche Grösse gehabt haben wird. Höchst wahrscheinlich war es eine Folge von Holzschnitten, denn die Bildchen des Passionals zeigen die meiste Lebendigkeit und Verständnis, und ihnen stehen die Stiche Meckenems am nächsten. Trotzdem also letzteren ein fremdes Original zu Grunde liegt, zeigen sie dennoch das eigenste Gepräge Meckenems und können sehr wohl dazu dienen, die Entwicklung Israhels zu verfolgen. Denn wenn auch der Stecher von der gleichgrossen Holzschnittvorlage die Komposition, die Figuren, selbst die Hauptmotive des Faltenwurfes übernehmen konnte, so war doch sein Stichel infolge von dessen anderer Ausdrucksfähigkeit für alles Uebrige, für die Gesichtszeichnung, Schattengebung, Darstellung des Rasens, der Felsen und der Bäume auf sich allein angewiesen. Lehrs sagt im Kataloge S. 44 über die Formensprache der Folge: „Wir finden überall seine länglichen Gesichter mit dem kleinen etwas säuerlich herabgezogenen Mund, dessen Breite gewöhnlich der Nasenspitze entspricht, dieselbe aber nicht wie fast bei allen anderen Stechern überschreitet. Dieser stereotype Zug, der sich meines Wissens n u r bei Meckenem findet, und der noch durch zwei von den Nasenflügeln bis über die Unterlippe hinausreichende Schattenfalten verstärkt wird, verleiht den Gesichtern das Aussehen von zusammengedrückten Gummiköpfen." Damit ist ein wesentlicher Zug treffend beschrieben. Die Nasen sind schmal, eingedrückt, oft mit unnatür-

lich breiter Nasenwurzel. Wenn der Kopf seitlich beleuchtet ist, ist der Schatten der Nase meist zu stark angegeben; er setzt sich wie ein dunkler Streifen bis zum Kinn fort, wodurch die beiden Gesichtshälften auseinander klaffen. Die Aktzeichnung verrät völligen Mangel von anatomischen Kenntnissen; die Gliedmassen, besonders Arme und Schultern, erscheinen wie mit Gichtbeulen bedeckt, ebenso sind die lahmen und krampfartig zusammengezogenen Hände von gichtiger Bildung; die einzelnen Glieder sind nach innen durchgedrückt und die Handgelenke unmöglich weit gedreht. Die Frauenköpfe sind klein und rundlich, meist ohne Angabe der Augenbrauen. Auf die typische Brokatmusterung der Gewänder und die Strichelung des Bodens machte Lehrs schon aufmerksam. Merkwürdig ist die Wiedergabe der Felsen, die etwa wie abgesplitterte Eisblöcke aussehen. Die Technik ist ganz die gleiche, wie bei der zuletzt betrachteten Heiligenfolge, nur fehlen wegen des kleinen Formates der Blätter alle längeren Strichlagen. Uebrigens ist dabei zu beachten, dass die späteren Etats der Folge sehr stark überarbeitet sind und viel derbe Konturen, Strichlagen und Zuthaten zeigen, die dem ersten Etat fehlen.

Obwohl von den einzelnen Stichen nicht gerade viele Exemplare sich erhalten haben, so beweist schon die Thatsache, dass von manchen der Blättchen fünf Plattenzustände sich nachweisen lassen, dass sich die Folge eines grossen Absatzes erfreute. Zufällig vermag man ihre ursprüngliche Bestimmung noch nachzuweisen. In Bologna hat sich nämlich ein Blatt von 76 : 138 mm Grösse erhalten, das die „hl. Veronika“ und die „Oelgartenscene“, also den ersten und den fünfundzwanzigsten Stich der Passionsfolge nebeneinander in einer Entfernung von 42 mm zeigt. Zwischen den beiden Darstellungen läuft eine Vertikallinie, links dicht neben ihr ist etwa in halber Höhe der Buchstabe *a* angebracht.[1] Der grosse Abstand beider Stiche von einander lässt folgern, dass die Stiche nicht zum Einkleben, sondern zum Einheften in die Gebetbücher, die damals meist von kleinem Formate waren, bestimmt gewesen sind. Die Linie gab dem Buchbinder

[1] Aehnlich zeigt auch die grösste Passion in einem späteren Etat im Unterrande die Buchstaben von a—f., Vgl. S. 116.

an, wo er mit der Nadel durchzustechen hatte und die die Reihenfolge der einzelnen Blätter angebenden Buchstaben verschwanden beim Knicken und Einheften unter dem folgenden Blatte. Die Rückseiten der Stiche nahmen den geschriebenen Text zu dem vorangehenden bezw. nachfolgenden Bildchen auf, so dass beim Aufschlagen des gebundenen Buches in dessen erster Hälfte der Stich links und der Text rechts, in der zweiten Hälfte der Text links und der Stich rechts sich befanden. Eine ähnliche Anordnung zeigt auch, wie wir Seite 79 sahen, das Manuskript mit den eingedruckten (nicht eingeklebten) frühesten Passionsstichen; dort sind der erste und zwölfte. zweite und elfte u. s. w. Stich auf ein Blatt nebeneinander gedruckt, beim Heften sind dann der sechste und siebente durch ein Doppelblatt von vier Textseiten getrennt, von denen aber nur zwei zur Aufnahme des betr. Textes erforderlich waren. Die Verteilung der Passionsfolge von 55 Blatt ist eine geschicktere; es ist kein Zufall, dass auf dem Bologneser Blatte beide Stiche mit ungeraden Zahlen nummeriert werden müssten. So folgen sich auf den ineinander zu heftenden Blättern der erste neben dem fünfundzwanzigsten, der zweite neben dem vierundzwanzigsten u. s. w., bis der dreizehnte Stich überbleibt für das Mittelblatt, der nach Belieben auf dessen rechte oder linke Hälfte gedruckt werden konnte, die andere erhielt den zugehörigen Text, die Rückseite auf der einen Hälfte jenen zum vorangehenden zwölften und auf der anderen Hälfte den zum nachfolgenden vierzehnten Stich gehörigen Text. Auf diese Weise wird vermieden, dass in der Mitte der ganzen Lage vier Textseiten aufeinanderfolgen; jeder Stich erhält seine eine Textseite und nicht mehr.

Im Anhange ist der Beweis geführt, dass die Holzschnitte der Ausgabe vom Ludolphus Zwolle 1487 Kopien nach den Stichen Meckenems sind, die also vor 1487 entstanden sein müssen. Vielleicht darf man noch etwas weiter gehen. Nach unserer Annahme sind alle die aufgezählten Kupferstich- und Holzschnittfolgen Kopien nach einer gemeinsamen unbekannten Originalfolge, sind also ihrer Verwandtschaft nach als Schwestern zu betrachten. Wir besitzen bekanntlich datierte Ausgaben der Armenbibel von 1470 und 1471, das Lübecker Rudimentum ist 1475 gedruckt, das Passional 1478. Man darf also wohl den

Wahrscheinlichkeitsschluss ziehen, dass auch Meckenems Folge in den siebziger Jahren entstanden ist, und zwar in deren zweiter Hälfte, da einmal die Stiche den Holzschnitten des Passionals weit näher stehen, als jenen der Armenbibel, anderseits man sich nicht unnötig weit von der einzig gesicherten Datierung, vor 1487, entfernen darf.

Gleichzeitig mit der Passion dürften ausser der kleinsten Heiligenfolge auch manche Schongauerkopien entstanden sein. Martin ist bekanntlich jener Stecher des fünfzehnten Jahrhunderts, der am meisten in Kupferstich, Holzschnitt und Malerei kopiert worden ist, und so hat denn auch Israhel über die Hälfte seiner Stiche nachgestochen. Wie die Vorlagen, so verteilen sich auch die Kopien über drei Jahrzehnte. Die frühesten von ihnen,[1] die ihrer Technik nach zur Gruppe des Figurenalphabetes gehören und demnach um 1469—1474 zu datieren sind, sind ebenso wie die in jenen Jahren entstandenen Kopien nach E. S. unbezeichnet. Zuweilen ist gar die Chiffre Schongauers mitkopiert[2] und man weiss nicht recht, ob man darin eine auf Täuschung des Publikums berechnete Absicht oder nur eine Gedankenlosigkeit sehen soll. Für Letzteres spräche die Gegenseitigkeit der Chiffre. Die Kopien müssen genaue genannt werden, wenn auch von der peinlichen Sorgfalt einer betrüglichen Kopie, die alle Einzelheiten und Zufälligkeiten nachbildet, keine Rede sein kann. Wohl aber ist eine so in die Augen fallende Eigentümlichkeit der Technik, wie die bekannten Häckchen, getreu übernommen. Auf die Entwicklung Israhels hat das Kopieren nach Schongauer, um das gleich hier zu sagen, so gut wie gar keinen Einfluss. Diese frühesten Kopien haben eigentlich für Meckenem weniger Bedeutung als für Schongauer selbst, dessen Chronologie trotz der zahllosen datierten Kopien und der zum Teil sehr wertvollen Arbeiten,[3] immer

---

[1] Johannes auf Pathmos (Willsh. Cat. II, 300, J, 112 nach Schongauer B. 55), Barbara (B. VI, 173, 12 nach B. 63), Veronika (B. VI, 173, 13 nach B. 66), Georg (B. VI, 171, 10 nach B. 50), Hochfüllung (B. X, 67, 19, P. II, 244, 234 nach B. 115), Querfüllung (P. II, 151, 48 nach B. 114).

[2] Barbara, Veronika, Georg. Desgl. auf den E. S. Kopien Markuslöwe (P. II, 63, 187 Cop.) und Madonna mit Kind und Apfel B. VI, 14, 30.

[3] Neben der Spezialarbeit v. Wurzbach's besonders die von Scheibler und v. Seidlitz im Rep. VII, (1884) S. 30 ff. und 169 ff.

noch sehr im Argen liegt. Wenn dieselben auch zu manchen gemeinsamen Gesichtspunkten geführt haben, so ist für die Datierung der meisten Stiche in keiner Weise eine Einigung erzielt. Da ist es umso wichtiger, dass mehrere Blätter Schongauers, die mit Recht nicht zu dessen allerfrühesten Versuchen gerechnet werden, durch die Kopien Meckenems in die erste Hälfte der siebenziger Jahre gerückt werden, während die bisherigen Arbeiten [1] nicht über 1481 hinaus vorgerückt waren und sich darum scheuten, dem Leipziger Matrikeleintrag von 1465 [2] und den datierten Zeichnungen von 1469 [3] Glauben zu schenken.

Die späteren Kopien Israhels, die in den achtziger und neunziger Jahren entstanden sind, haben nicht das gleiche Interesse; namentlich muss man sehr vorsichtig sein, darauf hin eine Chronologie der Schongauerschen Originale aufbauen zu wollen, wenngleich einige Resultate sich sehr wohl erreichen lassen. Eine Datierung dieser zweiten Gruppe der Schongauerkopien [4] ist dadurch erschwert, dass die Technik, auf die man bei Kopien fast allein angewiesen ist, von der Entstehung der Passionsfolge bis etwa zum Ende der achtziger Jahre sich nicht wesentlich mehr verändert und darum eine Trennung der Schongauerkopien, die vor 1480 und jener, die nachher entstanden sind, undurchführbar ist. Hier sind wir ausschliesslich auf die Form des Monogrammes angewiesen. Die Horizontalstriche unter den beiden Schenkeln des *M* werden länger und geschwungener, oft berühren oder durchschlingen sie sich gegenseitig; jener, der von dem

---

[1] A. Schmidt, Kopien nach Kupferstichen von Schongauer im Rep. XV, (1892) S. 19 und Lehrs. Zur Datierung der Kupferstiche M. Schongauers im Rep. XVIII. (1895) S. 427.

[2] Daniel Burkhard, M. S. und seine Brüder, Jahrbuch XIV (1893) S. 158 und Max Bach Schongauerstudien Rep. XVIII. (1895) S. 253. Der Eintrag von 1456 erledigt sich durch die Feststellung Einings in der Zeitschr. für Gesch. des Oberrheins XIV.

[3] Sidney Colvin. Zwei datierte Zeichnungen M. S. im Jahrbuch VI, (1885) S. 69. Ein Altärchen in der Sakristei des Ulmer Münsters, auf dem die Passionsfolge kopiert, ist 1479 datiert; ob auf gute Gründe hin ist mir unbekannt.

[4] Verkündigung (B. 5), Geburt (B. 6), segnendes Jesuskind (B. 140), thronende Madonna mit Apfel (B. 44), die Apostelfolge (B. 52—63), Barbara (B. 121), Katharina (B. 123), Folge der klugen und thörichten Jungfrauen (B. 158—163 und 165—167), der Müller (B. 189), gothische Blätter (P. 266 und 267) und eine Querfüllung (B. 198).

linken Schenkel ausgeht, erhebt sich links von dem selben, *S*-förmig gebogen, der andere läuft nach rechts horizontal, schwach gewellt, schlingt sich dann zurück und bäumt sich rechts von dem rechten *M*-Schenkel im Halbkreise empor. Die Parallelstriche gehen nicht mehr vom Ende des (meistens linken) Schenkels aus, sondern von dem nach Innen gewandten Ende des entsprechenden Horizontalstriches. Dieser Wechsel in der Form der Chiffre ermöglicht, die frühen Schongauerkopien von jenen der achtziger Jahre, zu denen vorzüglich jene der grössten Heiligenfolge [1] zu zählen sind, zu trennen.

Hiernach dürften die kleinste Heiligenfolge und die Kopien nach Stichen des Meisters W ♁, [2] unter ihnen die zur kleinen Heiligenfolge gehörende „Agnes", gleichzeitig mit der Passion von 55 Blatt anzusetzen sein, wozu noch einige wenige Einzelblätter [3] hinzukommen. Höchst wichtig für die Datierung der Stiche ist eine Holzschnittkopie nach einem der Stiche, den drei Schädeln, die sich in einer Inkunabel von 1483 findet. [4] Die Gruppe dürfte freilich schon Ende der siebenziger Jahre entstanden sein.

Die Stiche von 1480 bis 1503.

Ein Hauptwerk im ganzen Werke Israhels ist ohne Zweifel die grösste Passion, die am Anfange der letzten Periode seiner Thätigkeit, der wir uns nunmehr zuwenden, steht. Von keinen anderen seiner Stiche sind uns mehr Abzüge erhalten, wie von den Blättern dieser Folge, die sich fast alle in mehr wie dreissig Exemplaren noch heute nachweisen lassen. Israhel hat die ausgedruckten Platten immer wieder von neuem durch Aufstechen abzugsfähig gemacht, so dass bis zu neun verschiedene

[1] Madonna im Hofe (B. 46), Madonna mit dem Apfel (B. 45), Laurenz (B. 106), Martin (B. 109), Sebastian (B. 112), Agnes (B. 119), Margaretha (B. 129), letztere nach einer Zeichnung Schongauers.

[2] Monstranz (P. 258), desgl. (P. 259), Zweimaster (B. 196), drei Schädel (B. 256).

[3] Segnender Heiland (B. 41). Dorothea (P. II, 63, 186 und 95, 72), Margaretha (B. 128).

[4] Vgl. den Qeuvre-Katalog.

Etats festgestellt sind. Der bedeutende Absatz und die Verbreitung, welche die Folge, wie sich schon hieraus schliessen lässt, gefunden haben muss, erklärt sich wohl zum Teil aus der Grösse ihres Formates. Kleine Passionsfolgen von wenigen Zoll Höhe und Breite gab es damals genug, aber es fehlte eine solche von grösseren Massen, welche einer Vergrösserung z. B. für Gemälde u. s. w. günstig gewesen wären. Zudem erlaubte das von Meckenem gewählte Format, ohne die Zwölfzahl der Blätter zu überschreiten durch kleine, in den Hintergrund verlegte Nebenszenen die Leidensgeschichte in einer Ausführlichkeit zu schildern, die die bisherigen Kupferstich- und Holzschnittfolgen nicht kannten, wie denn z. B. Meckenem auch das Zimmern des Kreuzes, Judas in seiner Verzweiflung, die Warnung der Frau des Pilatus u. s. w. auf den Stichen anzubringen weiss. So musste seine Passionsfolge eine gern benutzte Vorlage für Nachbildungen aller Art sein; die Handwaschung Pilati ist von dem Dortmunder Maler Dünwegge in achtfacher Vergrösserung, für ein Tafelbild[1] benutzt; zwei Schergen vom selben Stiche sind in einer leider nicht datierten Prachthandschrift kopiert[2] und die ganze Folge (nur die Grablegung nach der entsprechenden Darstellung Schongauers) in einem grossen gewebten Teppich des Bamberger Museums.

In einer kurzen Erwähnung dieses Teppichs in der Kunstchronik[3] findet sich die Angabe, er stamme aus dem Jahre 1480. Ich erinnere mich zwar nicht, bei meinem Besuche der Bamberger Sammlung 1897 die Datierung gefunden zu haben,[4] doch dürfte die Zeit für die Entstehung der Folge ziemlich das Richtige treffen. Falls die Zahl sich wirklich in dem Teppich eingewebt findet, so müsste die Folge Meckenems vor 1480 entstanden sein und

[1] Germanisches Museum, Nr. 38. Bisher übersehen.

[2] Hermann Julius Hermann Miniaturhandschriften aus der Bibliothek des Herzogs Andrea Matteo III Acquavina Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses Bd. XIX, (1898) S. 146 ff. Tafel VI (die zwei die Pferde haltenden Figuren). Leider sind «die sonderbar verdrehten Stellungen» dort S. 167 für die Charakterisierung des Miniators benutzt.

[3] X, (1874) Sp. 76.

[4] Wohl findet sich aber ein kleines Bildchen einer knienden Nonne, der Weberin, mit einem *L* daneben.

zwar vermutlich kurz vorher, Ende der siebenziger Jahre; die kleinere Passionsfolge von 55 Blatt wurde dann um die Mitte desselben Jahrzehntes anzusetzen sein. Alles das stimmt sehr wohl zu der bisher durchgeführten Chronologie.

In der Pariser Nationalhibliothek findet sich, wie Lehrs feststellte, ein Band mit einer gereimten Widmung des Pariser Buchhändlers Antoine Vérard an Anna von Bretagne (1476—1514) und den zwölf eingedruckten Stichen Meckenems. Nun tragen die Stiche der Folge in einem späteren Etat — soweit Lehrs bisher festgestellt hat, im vierten bis sechsten — im Unterrande je einen Buchstaben, was auf eine bestimmte Reihenfolge der Blätter hindeutet. Das Pariser Manuskript enthält nun die Stiche (mit einer einzigen Ausnahme) gerade von jenem Plattenzustande, bei dem sich zum ersten Male diese Ordnungsbuchstaben hinzugefügt finden.[1] Man sollte also meinen, die Platten Meckenems seien in diesem Etat in den Besitz Vérards gelangt. Dem widerspricht aber, dass wir von neun Blättern noch einen späteren Plattenzustand, von einem Stiche (B. 21) deren zwei und von einem anderen (B. 15) drei spätere Etats kennen, deren Retouche der Technik nach von Israhel selbst vorgenommen sein dürfte, und dass die Ordnungsbuchstaben selbst aller Wahrscheinlichkeit nach von ihm eingestochen sind. Sollte Meckenem vielleicht auch diese Folge in Buchform gedruckt haben erscheinen lassen? Freilich versteht man dann nicht die Widmung Vérards.

Vielleicht spräche auch Folgendes dafür. Schon Heinecken erwähnt die Abdrücke, die „anbey nach der Ordnung, mit den Buchstaben des Alphabets" bezeichnet seien, was Bartsch zu dem Irrtum veranlasste, die Stiche seien von *a — m* nummeriert worden. Lehrs stellte[2] für die Bartschnummern 10—21 die Reihenfolge *a b a f s c d c b d c f* auf, die er nachher in *a b a f c c d c b d c f* verbesserte.[3] M. E. kommen alle Buchstaben von

---

[1] B. 10 IV, 11 VI, 12 V, 13 IV, 16 IV, 15 VII (der Buchstabe findet sich auch schon im VI) 14 V, 17 IV, 18 VI, 19 IV, 20 V, 21 V, Etat.

[2] Rep. XIII (1890) S. 51 f. 83—94 bei den Exemplaren der Folge in Budapest.

[3] So in dem handschriftlichen Kataloge.

a bis *f* j e z w e i m a l vor, so dass die Reihe nach der chronologischen Aufeinanderfolge der dargestellten Passionsszenen[1] *a b a f e d c c b d e f* festzustellen ist. Sieht man von der Stellung des *b* ab, so ist am Schlusse die Reihenfolge *f*—*c* und zurück *c*—*f*. Erinnern wir uns der Druckweise der frühesten Passion und jener von 55 Blatt, so darf man eine ähnliche Absicht auch hier voraussetzen und vermuten, dass die mit gleichen Buchstaben *c*—*f* bezeichneten Platten auf einem Papiere nebeneinander abgedruckt werden sollten. Ein neunter Stich auf einem Halbblatte erhielt dann des bequemeren Heftens wegen seinen Platz nicht in der Mitte der Lage, sondern hinter dem mitttelsten Vollblatte, und musste wegen der Reihenfolge mit *b* bezeichnet werden. Analog wurden die beiden mit *a* bezeichneten Stiche nebeneinander gedruckt, und erhielt der letzte Stich, der zwischen beide geheftet wurde, die Nummer *b*. Ob dieser Erklärungsversuch das Richtige trifft, bleibt freilich noch fraglich, da ohne Anweisung[2] die richtige Verwendung nicht leicht zu erraten war und man keinen rechten Grund sieht, warum nicht die am nächsten liegende Reihenfolge *a-f* und *f-a* gewählt ist.

Stilistisch zeigt die grosse Passionsfolge die Weiterbildung der durch die Gruppe der Stephansmarter und die kleine Heiligenfolge bezeichneten Entwicklungsstufe. Wie dort, so dürfen wir auch hier unbedenklich eigene Arbeiten annehmen, deren Wert mehr in der Lebendigkeit der Darstellung als in der Richtigkeit und Schönheit der Formen liegt. Die von vorn gesehenen Männerköpfe sind viereckig gebildet mit übermässig breiten Backenknochen; im Gegensatze zu dem früher oft auftretenden spitzen Gesichtswinkel liegen jetzt Nase, Stirn, Augen und Wangen in einer Fläche; das ganze Gesicht erscheint wie plattgedrückt. Der sauere Zug, den wir schon bei der kleinen Passion kennen gelernt haben, herrscht auch hier noch vor, wobei sich besonders die Nebendarstellungen im Hintergrunde ihres kleinen Formates wegen zum

---

[1] Bartsch benennt Christus vor Annas verkehrt und stellt die Händewaschung Pilati irrig vor das Ecce homo.

[2] Die Reihenfolge, wie die Stiche in dem Pariser Buche eingedruckt sind, ist a b a f d c e c b d e f womit nichts anzufangen ist. Also gerade bei dem einzigen erhaltenen Exemplare in Buchform ist die Folge verkehrt geordnet.

Vergleiche eignen. Indem die Stelle oberhalb der Nasenwurzel wie eine dicke Beule sich scharf gegen die Stirn absetzt, zerfällt letztere unnatürlich in drei Teile. Bei den Schergen, den Ausgeburten aller Abscheulichkeit, ist das Nasenende oft wie bei einer Bulldogge aufgestülpt. Die Haarbehandlung ist ganz die gleiche wie bei der Gruppe der Stephansmarter. Die Figuren selbst sind ganz die Nachkommen der überschlanken E. S. Heiligen, mit muskellosen Froschbeinen und winzigen Füssen, die nur aus Vorder- und Hinterballen bestehen. Auch bei den Figuren in kleinerem Massstab tritt dieser wundeste Punkt Meckenems, der Mangel jeder anatomischen Kenntnis, sehr hervor; die Hände sind nur selten richtig gezeichnet, und oft ist man im Zweifel, ob der Daumen oder der kleine Finger gemeint ist; der Handrücken ist kugelich, die Gelenke dünn. In den Gewändern zeigt sich eine Mischung zweier verschiedener Einflüsse; die kleinen geschwungenen Knickfalten dürften auf die E. S. Kopien zurückzuführen sein, die schön gebogenen Gewandränder sind den Vorlagen Schongauers abgesehen; übrigens ist der Faltenwurf recht geschickt. Die Technik kann nur nach dem ersten Plattenzustande der Blätter beurteilt werden, da die späteren Etats durch zahllose hinzugefügte Strichlagen ein ganz verändertes Aussehen bekommen haben. Für ihren ersten Zustand lässt sich ein wesentlicher Unterschied z. B. im Vergleiche mit der grösseren Heiligenfolge nicht aufstellen.

Von den zahlreichen Stichen,[1] die gleichzeitig mit der grössten Passion entstanden sein müssen, und in denen wir meist ebenfalls eigene Erfindungen Israhels zu sehen haben, kann man erfreulicher Weise einige mehr oder minder bestimmt datieren. Zwar fällt der terminus ante quem, den Lehrs[2] für den Stich Christus am Kreuze

---

[1] Christus am Kreuze (B. 26), Christus am Kreuze (B. 29), Schmerzensmann (B. 136), Schmerzensmann in Halbfigur (B. 134), Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes (P. II. 196, 243), Madonna auf der Mondsichel (B. 42), Madonna auf den Throne (B. 43), Madonna im Zimmer (Willshire Cat. II. 105, G. 128), Rosenkranzbild (B. 48), Madonna mit der Uhr (Weigel und Zestermann II. 409 497), hl. Familie (B. 148). Apostelfolge in Doppeldarstellungen (B. 79—84), Gregormesse (B. 101), Enthauptung Johannes des Täufers (B. 8), Darstellungen in Runden (B. 156 und 157), Hochfüllung mit acht nackten Menschen (B. 207), Ornament-Alphabet (B. 210—215).

[2] Rep. XV (1892) 144, 1.

(B. 26) gewann, nämlich vor 1493, zu spät, um in Betracht zu kommen. Dagegen ist auf einer Mariendarstellung (B. 42) in dem beigefügten Ablasse Sixtus IV. (1471—1484) genannt, wonach der Stich nach der Thronbesteigung dieses Papstes entstanden sein muss. Schon Zani[1] bringt dieses Ablassgebet mit einer von jenem Papste am 1. März 1476 erlassenen Bulle in Verbindung, durch die den Festen der unbefleckten Empfängnis dieselben Ablassgewinnungen erteilt wurden, wie sie die des hl. Altarsakramentes besassen. In der That lässt der Wortlaut des Ablassgebetes auf dem Stiche *tu es virgo tu concepisti ihesum sine peccato* keinen Zweifel, dass es sich um die unbefleckte Empfängnis hier handelt. Herr Dr. Nikolaus Paulus, der beste Kenner des Ablasswesens, schreibt mir darüber: „Richtig ist, dass Sixtus IV. 1476 (in meiner Quelle steht *III Kal. Martii*, also 27. Febr.) die betreffende Bulle gefertigt hat; mit dem Gebete *Ave sanctissima* hat jedoch die Bulle, deren Wortlaut mir vorliegt, nichts gemein.“ Trotzdem wird man m. E. ohne Bedenken die Bulle zur Datierung des Stiches verwerten dürfen. Auch für einen anderen Stich (B. 48) bietet uns der beigefügte Ablass, in dem ebenfalls Sixtus IV. genannt wird, die Möglichkeit einer Datierung. Das Blatt stellt die Madonna dar, von fünf Engeln umgeben und von den Ständen der Christenheit verehrt. Ein grosser Rosenkranz umgibt die Aureole; alle Dargestellten, auch das Jesuskind, halten Rosenkränze in den Händen und die Gewinnung des Ablasses ist an das Beten eines Psalters geknüpft. N. Paulus belehrt mich: „Sixtus IV. erteilte am 29. Juni 1478 für die Rosenkranzbruderschaft einen Ablass von 7 Jahren und 7 Quadragenen, zu gewinnen *in singulis nativitatis, annunciacionis et assumptionis B. M. festis*“. Da eben diese Texte und die gleichen Nachlässe auch auf dem Stiche genannt werden, sind wir berechtigt, die Entstehung dieses Blattes nach dem 29. Juni 1478 anzusetzen.[2] Von dem Ornament-Alphabete, in dem Israhel zum letzten Male auf Vorlagen des Meisters der Berliner Passion zurückgriff, besitzen

[1] Materiali p. 21.

[2] Das auf dem Stiche angebrachte Wort *bocholt*, beweist, wie auch das S. 111 besprochene Ornamentblatt, dass Israhel damals in Bocholt ansässig war; finden wir ihn doch auch schon am 21. April 1481 (S. 51) dort urkundlich erwähnt.

wir, wie Lehrs[1] feststellte, Holzschnittkopien in einem Buche von 1488. Nach alledem dürften die genannten Stiche wohl in der ersten Hälfte der achtziger Jahre entstanden sein. Die Form der Bezeichnungen haben wir schon oben bei Besprechung einiger hieher gehöriger Schongauerkopien kennen gelernt. Zweimal noch findet sich die Form *Israhel · M*,[2] also dieselbe wie auf der thronenden Madonna von 1469 (Figur 57), nur ist statt der deutschen Form des *M* die lateinische gewählt und sind die Schleifen einfacher und weniger gebrochen gebildet.

Mit der grössten Passion, die etwa kurz nach dem dreissigsten Lebensjahre Israhels entstanden sein mag, ist seine selbständige Entwicklung im Wesentlichen so weit zum Abschlusse gelangt, dass seine Formensprache keine namhaften Veränderungen mehr aufweist. Eine Datierung der nach 1480 entstandenen Stiche hat von der Technik und der Form der Bezeichnung auszugehen; selbst ganz spät entstandene Stiche weisen manche Eigentümlichkeiten z. B. die Kopftypen der in kleinerem Massstab dargestellten Personen, Bildung der Hände und Beine auf, die von jenen auf der kleinen Passion nicht zu unterscheiden sind. Wie in den sechziger und im Anfange der siebenziger Jahre treten seit rund 1485 die eigenen Arbeiten vor den Kopien nach fremden Vorbildern zurück. Man sollte zwar erwarten, dass bei den also nicht zahlreichen eigenen Arbeiten aus den letzten Jahren Israhels der wechselnde Einfluss seiner Vorlagen sich in ebenso nachhaltiger Weise bemerkbar machen würde, wie früher die Stiche des Meisters der Berliner Passion oder des E. S. es thaten. Aber trotzdem Israhels Kopien durchaus nicht flüchtig genannt werden können und abgesehen von der Technik die Originale genau wiedergeben, gehen auffällig wenig fremde Elemente in die eigenen Arbeiten Meckenems hinüber und Letztere trennen sich streng von den Kopien.

Gegenüber den früher entstandenen Stichen fällt zunächst die Grösse der nach 1485 entstandenen Blätter auf. Diese Erscheinung beschränkt sich nun nicht etwa auf die Werke Israhels,

[1] Jahrbuch XXI (1899) 158 bei 114.
[2] Bei dem Rosenkranzbilde (B. 48, im zweiten Etat ist ein *v* hinzugefügt) und dem Christus am Kreuze (B. 29).

sondern ist auch bei den übrigen Kupferstechern vom Ende des Jahrhunderts zu bemerken. Man darf darüber trotz vieler Ausnahmen wohl etwa Folgendes feststellen. Während die frühesten Erzeugnisse der Grabstichelkunst aus naheliegenden Gründen ein grösseres Format bevorzugten, hatte allmählich die wachsende Geschicklichkeit in der Stichelführung, die Zusammenstellung mehrerer Blätter zu einer Folge und ihre damit in Zusammenhang stehende Bestimmung zum Einkleben in handliche Gebetbücher zu einem kleineren Formate geführt. Um 1470, mit dem Beginne der S. 8 kurz angedeuteten dritten Entwicklungsepoche des Kupferstiches, beginnt sich ein Rückschlag geltend zu machen, der in erster Linie durch ein gesteigertes technisches Können, die Behandlung einer grösseren Platte und ein fortgeschrittenes Druckverfahren ermöglicht ist. Daneben ist der wechselnde Zweck eines grösseren Teiles der Stiche, nämlich der Musterblätter, von Einfluss. Bisher boten sie nur einzelne Ornamentblumen, Ranken, Tierbildchen, Evangelistensymbole, kleine Runde mit biblischen Szenen, die der Miniator, Goldschmied oder Buchbinder nach Belieben einzeln verwerten konnte. Von nun an fertigen die Goldschmiede-Kupferstecher, an ihrer Spitze W ✠. Schongauer, Wenzel u. s. w. ganze Vorlagen kunstgewerblicher Arbeiten, Muster für Altäre, Monstranzen, Bischofsstäbe, Rauchfässer, Fensterrosen, Strebepfeiler u. s. w., für die zwecks ihrer Ausführbarkeit von vornherein ein grösserer Massstab geboten war. Noch folgenreicher ist die Erscheinung, dass ebenfalls mit dem Beginne der dritten Epoche die führenden Kupferstecher, Schongauer und der Meister des Hausbuches, nicht mehr in erster Linie dem Goldschmiedehandwerk angehören, sondern Maler sind. Der Kupferstich erhält damit eine neue Richtung, er tritt in engste Verbindung mit der Malerei, die gerade damals in Deutschland zu höchster Blüte gelangt, und die Grabstichelerzeugnisse erheben fortan mehr wie früher den Anspruch selbständiger Kunstwerke. Das zeigt sich schon allein im Format: Stiche wie die grosse Kreuztragung Schongauers von 42 cm Breite oder wie die Gregorsmesse Meckenems (B. 102), welche 47 : 30 cm misst, fehlen vorher ganz. Ungleich wichtiger ist die durch die Malerei befruchtete Entwicklung der Stiche im Sinne des Bildmässigen. Wie der Maler den Malgrund nirgendwo stehen lassen darf, und wie der

Goldgrund der Darstellung des Himmels und der Erde wich, so musste auch der Stichel die ganze Fläche der Platte bearbeiten und die dargestellten Scenen treten nicht mehr vor die leere Luft, sondern in eine Landschaft, deren räumliche Vertiefung mit immer besserem Erfolge geschildert wird. Alles tritt unter die Wirkung einer einheitlichen Lichtquelle, die Schatten und Lichtmassen von einander trennt.

Diese allgemeine Wandlung gilt auch für Meckenem, obwohl er selbst nicht den Pinsel geführt haben wird. Bei ihm macht die Malerei ihren Einfluss durch die von ihm in den letzten Jahren kopierten Meister, Schongauer, Dürer, Holbein, P. W. und den Meister des Hausbuches geltend, die alle Maler sind. Israhel wählt bei den eigenen Arbeiten fortan ein grösseres Format und kommt damit zu absolut wie relativ grösseren Verhältnissen in den Stichen. Aber nicht zum Vorteile. Die kleinen Maasse, die Israhel früher bevorzugt hatte, machten die vielen Verzeichnungen und Flüchtigkeiten auf seinen Stichen erträglich und weniger in die Augen springend; jetzt wächst mit der Grösse der Bilder auch jeder Fehler; der Mangel gewissenhaften Einzelstudiums und anatomischer Kenntnis tritt um so schreiender zu Tage, als sich die Darstellung nicht mehr mit der oberflächlichen Wiedergabe der allgemeinen Erscheinung begnügen kann. Israhels Spätwerke sind in dieser Hinsicht weit unerfreulicher, wie Arbeiten vom Ende der siebenziger Jahre. Besonders gilt das von den Köpfen z. B. auf der A p o s t e l f o l g e i n D o p p e l d a r s t e l l u n g e n, die ihrer Technik und Bezeichnung nach jedenfalls noch in den achtziger Jahren entstanden sein wird. Die Gesichter sind im Durchschnitt drei Centimeter gross; alle Teile erscheinen gedehnt und auseinander gezogen; die Folge ist ein merkwürdig leerer und nichtssagender Gesichtsausdruck, der für diese späten Blätter, z. B. die Gregorbilder, Madonnendarstellungen u. s. w. geradezu typisch ist. Israhel hat sich auch in dem 1502 datierten Marienbilde (B. 49) nicht von ihm frei machen können.

Im Gegensatz zu der Zeichnung ist in der T e c h n i k der Spätwerke eine stetige Entwicklung zu verfolgen und zwar in erster Linie in der Gewandheit der Stichelführung. Die Linien sind gleich stark trotz aller Biegungen, elegant geschwungen und zeigen kein zweimaliges Ansetzen des Stichels und keine Glitscher;

im glänzendsten Lichte zeigt sich diese Seite der Kunst Israhels bei dem Turban des Türkenkopfes (B. 2) und dem grossen Namensornamente (B. 206). Die grössere Kontrastwirkung seiner Spätwerke erreicht Meckenem dadurch, dass er noch mehr Strichlagen über einander legt; dieselben sind weit bestimmter gezogen und länger wie früher; meist nimmt die ganze Breite des Hintergrundes eine Lage ein, die mit einer ebenso breiten Querlage gedeckt ist, und ihre derben Taillen lassen die Fläche ebenso dunkel erscheinen, wie die zahllosen zarten Strichlagen. Auch sonst sind alle Linien von sehr ungleichem Werte. Ein sicheres Merkmal für die Werke der Spätzeit sind die zarten parallelen der Modellierung der Körper folgenden Linien, die nicht wie bisher von den Konturen ausgehen, sondern gleich gerichtet und mit ihnen gebogen sie begleiten.

Noch sicherer wie an der sich im Ganzen nicht sehr verändernden Technik kann man die Chronologie der Spätwerke an den B e z e i c h n u n g e n feststellen. Die zuletzt besprochene Form *I M*, zwischen drei kleinen Kreisen verteilt und mit allerhand Schnörkeln verziert, bildet auch in den achtziger Jahren die Regel; das *I* besteht aus zwei Vertikalstrichen, von denen der zur Linken am oberen und unteren Ende verdickt ist und meist auf der linken Seite ein kleines angehängtes Kreischen zeigt. Dann tritt ein beachtenswerter Wandel in der Bezeichnung ein. Als wäre er plötzlich geadelt worden fügt Israhel etwa vom Ende der achtziger Jahre an stets das Wörtchen *van* seinem Vor- und Hausnamen hinzu, so dass fortan die Chiffre auf seinen Stichen *J v M* lautet. Das erste Beispiel dieser Art bietet ein zur Stephansmartergruppe zu rechnender Stich, der hl. Franz B. 96; das *v* ist dabei durch das *M* gezogen, so dass die beiden Striche des *v* den Verbindunglinien der *M*-Schenkel parallel laufen. Ganz ähnlich ist die Bezeichnung des „Zweimasters", B. 196, der ebenfalls noch in die siebenziger Jahre fallen dürfte und die Chiffre, die im dritten Etat auf der Gefangennahme (auf einem Fahnentuche, B. 11, zur grossen Passion gehörig) hinzugefügt ist. Vielleicht ist ja auch das *A*, mit dem einige Stiche aus der Zeit der kleinen Passion bezeichnet sind (S. 86), in *I v M* aufzulösen. Dem entspricht es, wenn schon 1480 in den Bocholter Urkunden der Meister *Jsrahel v a n Meckenem* genannt wird.

Auch später tritt das *v* anfangs nur in Verbindung mit dem *M* auf; so auf den beiden Kopien nach dem Hausbuchmeister (Jüngling und Alte B. 169 und Greis und Mädchen B. 170) und den Schongauerkopien Kreuztragung B. 23 und Greif B. 193. Es fehlt auch nicht an Stichen, auf denen das *v* erst in einem späteren Etat hinzugefügt ist, z. B. dem Rosenkranzbild B. 48 und den 6 Runden B. 156 und 157. Vom Ende der achtziger bis etwa zur Mitte der neunziger Jahre lautet die Bezeichnung dann ausnahmslos *I v M.* Auf den letzten Stichen Meckenems findet sich wiederum eine andere Form, nämlich *Israhel v M;* in dem vollen Ausschreiben des Vornamens kehrt die Bezeichnung damit gleichsam zu jener auf den Stichen aus der Zeit der kleinen Passion zurück. Die Buchstaben sind aber grösser geworden, und jetzt ist der vertikale Teil des *J* ähnlich reich mit Schnörkeln und gebrochenen Linien verziert, wie auf den frühesten Stichen der untere Bogen (Figur 57 und 60).

Wenn man auch nicht sagen kann, dass alle mit *bocholt* bezeichneten Stiche (B. 48, 194. 195 und 210) zu Israhels Spätwerken gehören, so ist dies doch bei je einer Kopie nach Holbein (B. 41) und Dürer (B. 185) der Fall; auf zwei weiteren Stichen ist die Angabe des Entstehungsortes erst im II (B. 181) bez. IV Etat (B 101) hinzugefügt. Eine Neigung zu grösserer Deutlichkeit und Ausführlichkeit in der Bezeichnung ist bei den Blättern, die in den letzten Jahren seines Lebens entstanden sind, nicht zu verkennen, die beiden mit seinem vollen Namen bezeichneten Stiche B. 2 und B. 33, von denen der erstere noch den Zusatz *Goltsmit* hat, gehören an das Ende seiner Thätigkeit. Eine Madonnendarstellung, B. 49, trägt die Datierung *1502*, also ein Jahr vor dem Tode des Meisters. Wie sein Meister E. S., scheint auch Israhel erst am Ende seines Lebens angefangen zu haben, die Stiche zu datieren. Das Madonnenbild ist der einzige geblieben, wenn man nicht den Ornamentstich von 1465 und die thronende Jungfrau von 1469, bei der die Ziffer übrigens nur leicht vorgerissen ist, mitzählen will.

Wir dürfen uns nunmehr den Kopien Israhels nach fremden Vorlagen zuwenden, und zwar begegnet uns zunächst wiederum Schongauer. Die Kopien der siebenziger Jahre sind bereits Seite 115 besprochen worden. Manche Einzelblätter Martins be-

nutzte Israhel für seine grosse Heiligenfolge, gleichzeitig dürften die klugen und thörichten Jungfrauen entstanden sein; auffällig ist, dass Meckenem die schöne Passionsfolge Schongauers nicht gekannt zu haben scheint. Von den hieher gehörigen Spätwerken tragen zwei, die Kreuztragung B. 23 und der Greif B. 193 das Monogramm von der oben beschriebenen Form mit dem durch das *M* gezogenen *v*. Die Bezeichnung lautet *J v M* bei den Stichen Mädchen mit dem Pokal, Johannes der Täufer B. 63 App., Rauchfass P. 257 und Schmerzensmann B. 139. Letzterer ist Kopie nach einem frühen Stiche Schongauers, ebenso ist dessen Antonius für einen den genannten Blättern etwa gleichzeiten Stich Israhels B. 173 benutzt. Hier liegen also zwischen der Entstehung des Originales und der Kopie etwa zwanzig Jahre. Die zuletzt entstandene Schongauerkopie Israhels ist der *Jsrahel v M* bezeichnete Tod Mariae B. 50. Auch Zeichnungen des Kolmarer Meisters sind als Vorlagen für Meckenems Stiche nachweisbar; jene zum Türkenkopfe B. 2 hat sich in Kopenhagen erhalten; sie wird wohl erst nach dem Tode Martins 1491 bei der Auflösung seiner Werkstatt in die Hände Israhels gekommen sein. Ebenfalls muss für die hl. Margarethe B. 129, wie Lehrs, schon im Rep. XVI. (1894) 193, 127, nachwies, als Vorlage eine Zeichnung Schongauers angenommen werden. Wie diese Blätter von Breisach und Kolmar bis nach Bocholt verschlagen sind, ist uns freilich ein Rätsel.

Ein näheres Eingehen verlangen die Kopien Israhels nach dem Meister P. W., einem Künstler ersten Ranges, der wohl eine eigene Monographie verdiente. Um die Aufstellung seines Oeuvres hat sich wiederum Lehrs das grösste Verdienst erworben, er erkannte auch schon dass zweien Stichen Meckenems, B. 130 und 168, Vorlagen des Kölner Meisters zu Grunde liegen müssen. Ihre Zahl ist aber bei weitem grösser, und ein sorgfältiges Durchmustern der Stiche Meckenems ergibt für den Meister P. W. ein reiches Material. Lehrs hatte dessen Oeuvre 1887 auf 85 Stiche berechnet[1] zu denen später noch drei weitere Originale[2], die

---

[1] Litteratur vgl. S. 9 Anm. 1. Ein Stich, Nr. 9 des Verzeichnisses wurde nachträglich von Lehrs wieder gestrichen.

[2] Zeitschr. f. christl. Kunst a. a. O.

beiden genannten Kopien Israhels und acht Kopien Wenzels von Olmütz[1] nach verschollenen Arbeiten des Kölner Meisters hinzukamen. Ich möchte nun von vierundzwanzig anderen Stichen Israhels annehmen, dass sie nach Originalen des P. W. kopiert sind.[2] Das bedeutet für Meckenem einen schweren Verlust, denn damit werden eine Reihe der schönsten und interessantesten Stiche, was die originale Erfindung angeht, dem Meister abgesprochen. Gerade das Tanzfest, die Judith im Lager des Holofernes, die Folge mit Darstellungen aus dem Alltagsleben, die prächtigen Ornamentstiche sind die bekanntesten Arbeiten Israhels; solange für sie keine fremden Originale nachgewiesen waren, musste ihre Lebendigkeit, gute Beobachtung und ihr Wert für die Kulturgeschichte auch von allen jenen bewundernd anerkannt werden, die sonst keine hohe Meinung von Israhels Künstlertum hatten, und ich zweifle daher nicht, dass er, falls meine Ansicht angenommen werden sollte, in ihren Augen vollständig gerichtet sein wird. Da die Mehrzahl der in Frage stehenden Stiche zu den häufig reproducierten gehört, so darf ich wohl der Kürze halber auf einen Beweis, der alle die Blätter bis in die kleinsten Einzelheiten hinein durchgeht, verzichten und mich auf das Wesentliche beschränken. Jene Leser, welche den Meister P. W. durch Reproduktionen oder durch Originale bereits kennen und mit seiner charakteristischen Formensprache vertraut sind, werden dieser Hinweise kaum bedürfen, sondern seine Eigenart in den gedehnten Figuren, den übermässig langen Unterkörpern, engen Hüften, zerbrechlichen Gliedmassen und merkwürdig gespreitzten Stellungen leicht ersehen. Für die übrigen sei zunächst auf die modische oft stark phantastische Tracht hingewiesen; hier liegt uns bei dem Tanzbilde und den Blättern der Folge ein reiches

[1] Lehrs, Wenzel von Olmütz, Nr. 8. 11, 31, 57, 61, 67, 89 und 90. Zu 65, 88 und 91 haben sich die Originale erhalten.

[2] Judith. B. 4; Madonna auf der Mondsichel B. 42; Anna Selbdritt mit hl. Katharina und Barbara B. 149; Christopher B. 91; Stigmatisation des hl. Franz B. 97; Tanz der Tochter der Herodias B. 9; Jagd nach d. Treue P. II, 241, 213; Darstellungen aus dem Alltagsleben B. 171—179, 182—183 und P. II, 197, 251; Fries mit der Wurzel Jesse B. 203; Hasenküche B. 204; Querfüllung mit dem Tanz der Verliebten B. 201; Querfüllung mit der Wurzel Jesse B. 202; Querfüllung mit dem Liebespaar B. 205.

Material zum Vergleiche vor. So zeigt z. B. die Frau links vom Pfeiferstuhle ganz die gleiche Kopftracht wie die sogenannte Nonne auf dem Stiche B. 176 oder das Weib auf dem Stiche B. 179: ein halbrundes vorn umgelegtes Tuch mit breitem Besatze, das den Hinterkopf frei lässt. Das zweite Mädchen von links trägt dasselbe Kleid mit halblangen Aermeln wie das Gauklerweib B. 172; ihre ganze Haltung, die Art, wie das aufgeraffte Kleid mit dem Unterarme gegen den Leib gepresst wird, stimmen so sehr überein, dass man fast von einer Wiederholung sprechen darf. Die Harfenspielerin, B. 178, trägt den gleichen hohen Hennin mit zurückgeschlagenen Besatzenden, wie die sich sträubende Schöne im Tanzsaale; ihr tiefausgeschnittenes Kleid weist mehr Aehnlichkeit mit dem Gewande des jener folgenden Mädchens auf. Man vergleiche etwa ferner die Kapuze des Zuschauers ganz links mit jener des Mannes auf dem Stiche B. 171, oder die Kopftracht der beiden Frauen rechts mit der der Spinnerin B. 183, das Mädchen ganz links mit der Judith, die enganliegenden Trachten der Männer, ihre Stirnbinden und Mützen mit Federstutzen u. s. w. Diese Modevergleiche, die sich beliebig fortsetzen liessen, gelten auch für die Ornamentblätter B. 205 und 201, von denen das letztere einem ähnlichen satirischen Gedanken Ausdruck gibt, wie die Folge der Bilder aus dem Alltagsleben. Sehr verwandte Fussbodenmusterungen zeigen der Tanzsaal, die Stube des Orgelspielers B. 175 und das Zimmer der Anna Selbdritt B. 149; ebendort finden sich am Thronhimmel ähnlich verschlungene Linien zur Verzierung angebracht, wie auf dem Gürtel der Magdalena B. 130 u. s. w. Dass alle dargestellten Tiere, Hündchen, Hasen und Katzen, sehr lebendig wiedergegeben sind, versteht sich bei dem Zugrundeliegen einer Vorlage von der Hand des Meisters, der im runden Kartenspiele die Hasen- und Papageienfarbe gestochen, von selbst; wir dürfen darum ein Original von ihm für die drollige Hasenküche B. 204 und mit einiger Wahrscheinlichkeit auch für die sonst schwer unterzubringenden Füchse (B. 192) und Affenbilder (B. 190 und 191, P. 253 und 254) annehmen. Die Zusammengehörigkeit der Judith B. 4 und des Tanzfestes B. 9, der Wurzel Jesse B. 203 und der Hasenküche B. 204, der Querfüllung mit dem Tanz der Verliebten B. 201 und jener mit der Wurzel Jesse B. 202 ist

trotz der oft sehr wenig zu einander passenden Vorwürfe durch die Gleichheit der Masse, Einrahmungen und Bezeichnungen gesichert. Die Darstellung der Geschütze, der Zelte und des ganzen Belagerungsapparates geht augenscheinlich auf den Meister des Schwabenkrieges zurück, der dort auf dem ersten und dritten Teilblatte (bei Dornach u. s. w.) ähnliche Zelt-Lagerbilder und Handgemenge wiedergegeben hat, Bethulia auf dem Stiche Meckenems fordert zu einem Vergleiche mit Markdorf, Bregenz, Ueberlingen und Rottweil auf. Die merkwürdige wolkenartige Zeichnung der Berge zeigen die Alpen am Bodensee wie der Alvernia (B. 97) und den gleichen vertrockneten Bäumen begegnen wir auf dem Hieronymusbilde des P. W. wie auf dem Christopherbilde Meckenems und seiner Judithdarstellung. Ich darf mich, wie gesagt, wohl auf diese Belege beschränken. Die Rückgabe des geistigen Eigentums dieser Stiche an ihren Meister ist für diesen umso bedeutungsvoller, als die westphalisierten Legenden auf mehreren der Stiche Israhels, besonders auf der Jagd nach der Treue, wohl keinen Zweifel an der Heimat des P. W. lassen dürften. Da sich von allen den genannten Darstellungen nur die Stiche Meckenems erhalten haben, wird die Annahme nicht ungerechtfertigt erscheinen, dass der grössere Teil der Vorlagen wohl in Handzeichnungen bestand, was wegen der Nähe von Bocholt keinerlei Bedenken erregen würde. Am frühesten mag von Israhels Kopien die Madonna auf der Mondsichel B. 42 (zu der Lehrs das Original auf der Veste Coburg fand) entstanden sein; die Jagd nach der Treue ist unbezeichnet, bei den meisten Stichen lautet die Bezeichnung ° *J* ° *M* ° in der reicheren Form; B. 183 und P. 251 sind *J v M* bezeichnet, desgleichen B. 91. Die ° *Jsrahel* ° *v* ° *M* ° bezeichneten Stiche B. 4, 9, 97, 130, 149, 168, 201, 202 und 205 dürften zum Teil nach 1500 zu datieren sein. Die Anna Selbdritt und die Lukretia gehören auf alle Fälle zu Israhels spätesten Arbeiten.

Die Kopien Meckenems nach Vorlagen des H a u s b u c h m e i s t e r s sind, soweit sich die Originale dazu erhalten haben, bereits als solche erkannt.[1] Nur zwei weitere Stiche möchte ich

[1] Christopher B. 90 aus der grössten Heiligenfolge; der Jüngling und die Alte B. 169; der Greis und das Mädchen B. 170; das Liebespaar B. 181; Kampf zweier wilder Männer zu Pferde B. 200; Wappen mit dem radschlagenden Bauern B. 194; Wappen mit einem Löwen B. 195.

hinzufügen, die auf verschollene Vorbilder von seiner Hand zurückzuführen sind; wiederum sind es Blätter, die bisher als zwei der originellsten Erfindungen Israhels angesehen wurden, nämlich das Kinderbad B. 187 und die spielenden Kinder B. 188. Dass für diese Genrescenen P. W., an den man wohl zuerst denken würde, nicht in Betracht kommt, lehrt ein Vergleich der muskulösen strammen Putten auf dessen Ornamentblättern mit den ungleich schwächlicheren Geschöpfen an der Badekufe, bei denen die Muskeln durch Fettpolster ersetzt sind, und die in ihrer kleinen Abscheulichkeit und Unbeholfenheit so viel komischer wirken. Ihre Brüderchen sind uns durch die Stiche des Hausbuchmeisters sehr wohl bekannt;[1] dort finden wir ähnliche unglückliche Beinverdrehungen (L. 60 und 96), gewagte Stellungen wie die des Kindes, das auf dem Schosse der Mutter liegend gewaschen wird (L. 61), und die gleiche Wiedergabe der Bauchpartie. Dem Hausbuchmeister entspricht auch die Zeichnung des weiblichen Aktes, wie die Stiche L. 49, und 51 und das neuerdings publicierte Titelbild zum Boccaccio[2] beweisen; bei ihm sind auch leere Bandrollen oberhalb der Figuren (L. 8, 68, 69, 86) keine Seltenheiten. Gegenständlich ist eine Kopie des b. g.[3] auf das engste mit dem Kinderbade Meckenems verwandt, sie zeigt uns ein Kind in einer ovalen Holzbadekufe sitzend, das in der Linken einen Löffel hält und durch Festbinden vor dem Herausfallen geschützt ist. Links daneben steht ein Dreibein, auf das eine Schale mit rundlichem Griffe gestellt ist. Alle diese Kopien Meckenems sind *J M* bezeichnet, bei einigen derselben ist in der angegebenen Weise das *v* durch die Schenkel des *M* geschlungen. Für die zu Grunde liegenden Originale dürfte sich eine Datierung vor etwa 1485 ergeben. Merkwürdigerweise scheint Meckenem in einem Falle[4]

---

[1] L. 59—61 und 92—96. Da es für die Sache gleichgültig ist, ob die betreffende Darstellung im Original oder in der Kopie des b. g. erhalten ist, so sind bei den Verweisungen die durchlaufenden Zahlen nach dem Oeuvre-Katalog, den Lehrs in seiner Monographie über den Meister (Publikation der chalkographischen Gesellschaft 1893 und 1894) aufstellte, gewählt.

[2] Jahrbuch d. Preuss. Kunstsammlungen 1902. Heft II.

[3] L. 93.

[4] P. II. 270, 57, gegenseitig zu L. 105; Der Stich Meckenems galt bisher als anonym.

nicht das Original des Hausbuchmeisters, sondern die Kopie des b. g. zur Vorlage gewählt zu haben. Da der Stich der Technik nach unverkennbar zur Gruppe des Figurenalphabetes gehört, so müssen die Vorlagen entsprechend früh datiert werden.

Nach Wenzel von Olmütz hat Meckenem nur einen Stich[1] kopiert, wenn nicht gar, wie Lehrs vermutet, beiden ein gemeinsames verschollenes Original zu Grunde liegt.

Ueber die Kopien Israhels nach Vorlagen Holbeins des Aelteren[2] hat Lehrs im IV. Bande der Zeitschrift für christliche Kunst einen inhaltsreichen Aufsatz veröffentlicht, dem ich nicht Viel hinzuzusetzen habe. Wie Meckenem in den Besitz der Entwürfe Holbeins — oder waren es nur Nachzeichnungen seiner Vorlagen? — gekommen ist, entzieht sich unserer Vermutung. Alle die Stiche, besonders die Gregormesse, gehören zu seinen spätesten Arbeiten. Die vier rätselhaften Zeichen, die auf dem ersten Blatte des Marienlebens auf einem Buche angebracht sind, dürften bedeutungslos sein. Das entsprechende Augsburger Gemälde ist zwar datiert, 1493, allerdings an anderer Stelle. Wenn man die Zeichen auf dem Stiche Israhels mit Gewalt als Zahlen lesen will, so müssen sie 1495 gedeutet werden, wie ein Vergleich mit der Datierung des Stiches B. 49 zeigen dürfte. Zur Technik und Bezeichnungsform des Stiches würde diese Ansetzung passen, aber man sieht keinen Grund, warum Meckenem dabei willkürlich bald rechts und links, bald oben und unten vertauscht haben sollte.

So erübrigen noch die vier Kopien Israhels nach den Stichen Dürers, die hl. Familie mit der Heuschrecke, der Spaziergang, die vier Weiber und die kleine Fortuna.[3] Die Originale, für die somit ein terminus ante quem feststeht, was besonders für das letztgenannte Blatt nicht unwichtig ist, sind auch nicht frei von Verzeichnungen und Unschönheiten, aber man begreift, wenn man die Kopien Israhels daneben legt, doch nicht, wie es eine Zeit hat geben können, welche in diesen die Originale gesehen hat.

---

[1] L. Wenzel 80 a.

[2] Marienleben B. 30—41; Apostelfolge B. 64—76 und 78; Gregormesse B. 102.

[3] P. 240, B. 184, 185 und P. 250.

Sie stehen zu ihren Vorbildern in einem ähnlichen Verhältnis, wie manche Schongauer-Kopien Israhels zu den Originalen; peinlich sorgfältig ist die Zeichnung wiedergegeben, und man muss lange suchen, bis man hier einen Unterschied findet. Man sieht den Blättern an, mit welch einem Aufwande von Mühe und Zeit sie entstanden sind. Aber wie weit bleibt schon allein die Technik hinter der der Originale zurück! Wo Dürer mit bewusster Beschränkung zur Wiedergabe einer Schattenpartie nur eine breite Strichlage nötig hat, die durch eine zweite kurze Kreuzlage nach Bedarf modelliert wird, da weiss Israhel sich in spitzer Stichelführung und Häufung zahlloser Kreuz- und Querlagen nicht genug zu thun, und wenn es ihm hie und da auch gelingt, durch sklavisch genaues Nachbilden die Stiche Dürers in ihrem Aeussern zu erreichen, das Eine konnte ihm nicht gelingen: das Leben seinen Kopien einzuhauchen, das den Originalen innewohnt und das diese an die Spitze einer Entwicklung setzt, der gegenüber Alles, was das fünfzehnte Jahrhundert geschaffen hat, zurücktreten musste.

Zum Schlusse noch einige Worte über die von Israhel an Platten anderer Kupferstecher vorgenommenen Retouchen. Jene des Meisters der Berliner Passion sind Seite 29, jene des Meisters E. S. Seite 91 ff. besprochen worden. Vom F. v. B., über den S. 10 das Nötige gesagt ist, kennen wir sechs Stiche, die im zweiten Etat die Chiffre Israhels tragen.[1] Die Platten müssen also wohl nach dem Tode des Monogrammisten in den Besitz Meckenems gekommen sein. Bei der Beantwortung der Frage, wann das geschehen, sind wir ausschliesslich auf das Monogramm angewiesen, wobei aber jene Stiche auszuscheiden sind, bei denen Israhel die alte Chiffre für seine Marke benutzte. Die Bezeichnung des hl. Antonius lautet ∘ *J* ∘ *v* ∘ *M* ∘; die Buchstaben sind auffällig gross, was beides auf die erste Hälfte der neunziger Jahre hinweisen dürfte. Dass Israhel sich nicht einmal die Mühe nahm, die frühere Chiffre ganz zu tilgen, zeigt am besten, wie unbefangen er die Retouchen vornahm.

---

[1] Antonius von Dämonen gepeinigt, B. 87; Georg, B. 99; der türkische Krieger, B. 197; Ornament mit der Eule. P. 263; Querfüllung mit fünf Blumen, B. 209; Querfüllung mit sechs Blumen, P. II, 189, 55, letzterer Stich ohne Bezeichnung.

Ein anderer Stich, die Beweinung Christi B. 25, der unten das Monogramm ◦ *J* ◦ *v* ◦ *M* ◦ trägt, galt bisher als Kopie Israhels nach dem Meister des hl. Dionys,[1] bis Lehrs erkannte, dass es sich ebenfalls nur um eine Retouche handele. Das ist um so bemerkenswerter, als dieser Meister ein Oberdeutscher ist, und uns somit wieder Anzeichen von Beziehungen Israhels zu süddeutschen Künstlern, wie auch in seinen Kopien nach Handzeichnungen Schongauers und vielleicht auch des Hausbuchmeisters und in den Nachbildungen Holbein'scher Entwürfe, entgegentreten.

in den iaer vnses heeren mv^c end uj vp sinte mertyns avent starf de erber meister Israhel van mecknem syn siele roste in vrede.

Der Grabstein, der einst diese schlichten Worte trug, ist verschollen; Becker suchte 1838 vergebens nach ihm und schon Heinecken erwähnt ihn nicht. Er dürfte, nachdem Schrift und Bilder längst verloschen, bei einer Restauration der Kirche eine neue Verwendung gefunden haben. Die Stelle, wo der Meister ruht, wird also wohl stets unbekannt bleiben.

Es ist nicht leicht, gegenüber dem Leben und Werke Israhels einen gerechten Standpunkt zu finden, und denselben mag nun ein jeder selbst wählen, der das Oeuvre Meckenems und das seiner Zeitgenossen zu übersehen vermag und der sich bewusst bleibt, welche Kluft alte und moderne Kunst trennt.

Der Entwicklung des Kupferstichs wurde durch den Genius Dürers ein anderer, neuer Weg gewiesen, als wenn nie ein Meister Israhel gelebt und geschaffen hätte. Die Betrachtung seines Lebens und seiner Werke zeigt uns den tragischen Kampf eines rastlosen Fleisses mit einer Begabung, die nicht unterschätzt werden darf, aber zu nennen ist und wie seine Kunst, so sehen wir auch seine Tage von harter Lebensmüh bedrängt.

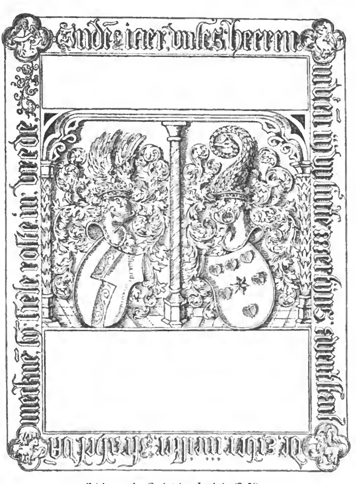
Wir dürfen ihn wohl zu den deutschen Meistern zählen.

---

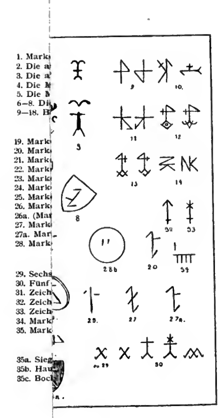
[1] Rep. XI (1888) 62, 132 und 133, XIV (1891) 18, 24 und 207, 61; XVI (1893) 315, 52.



Selbstportrait Israhels van Meckenem und seiner Frau Ida. B. VI. 202, 1.
Dresden, Sammlung Friedrich August II. Zu Seite 59.



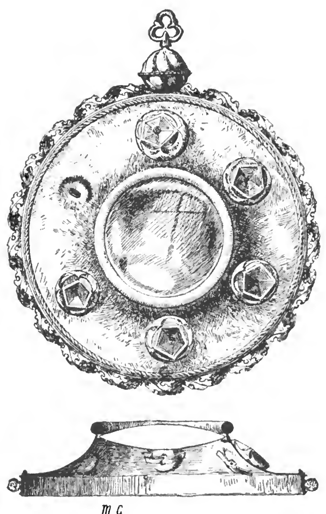
Zeichnung des Grabsteines Israhels. (S. 56).


1. Mark
2. Die a
3. Die a
4. Die M
5. Die M
6–8. Di
9–18. B
19. Mark
20. Mark
21. Mark
22. Mark
23. Mark
24. Mark
25. Mark
26. Mark
26a. (Ma
27. Mark
27a. Mar
28. Mark
29. Sechs
30. Fünf
31. Zeich
32. Zeich
33. Zeich
34. Mark
35. Mark
35a. Sieg
35b. Hau
35c. Boc
9
10.
11
12
13
14
3
8
32
33
28b
20
34
29.
27
27a.
30

Tafel V.



Agnus-Dei-Kapsel. München, Bayr. Nationalmuseum. Zu Seite 97.



Ansicht und Durchschnittzeichnung der Agnus-Dei-Kapsel. Originalgrösse.


ANNEX A


Princeton University Library
32101 066452507

